كلمة الطاهر وطار

في حفل توزيع الجائزة



سيادة رئيس الحكومة الأستاذ عبد العزيز بلخادم المحترم.
معالي وزيرة الثقافة الأستاذة خليدة تومي.
معالي السادة الوزراء
حضرة السيد نائب رئيس مجلس الأمة.
حضرات الضيوف الكرام .
أعضاء الجاحظية.
السلام عليكم
سيدي رئيس الحكومة. إن زيارتكم شرف كبير لنا، ونقلة في حياة الجاحظية، ودفع قوي لنا للصمود والثبات..

إخواني أخواتي .
مرحبا بكم في بيتكم هذا، المتواضع حجما، الفقير شكلا، لكن الشامخ بكم، والغني برعايتكم ومحبتكم.
كل عام، أسال نفسي ، هذا السؤال المحرج : ماذا أقول لضيوف الجاحظية، أكثر مما قلته هذه سبعة عشر سنة متواصلة، وبهذه المناسبة بالذات.
شكونا كثيرا، فاخرنا وباهينا كثيرا.
تشفقون علينا، وتتحسرون على أوضاعنا، وتمنوننا على جهدنا وتعبنا، ثم تنصرفون، فننسى بعضنا ونواجه من جديد: صخرة سيزيف.
نستعين بمحبتكم، وبالدفء الذي تتكرم به بسماتكم، ونتكل على الله، يحدونا أمل أن ننال رضا ضمائرنا ورضاكم.

نطبع مجلتنا، لا تتأخر أو تتخلف مواعيدنا الأسبوعية، نطبع للهواة والناشئة وأبناء السبيل ما استطعنا من دواوين وقصص وروايات.
ننجز جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر في موعدها.
نتنفس، ولوقت جد قصير، الصعداء.
هذه الجائزة التي بدأت جزائرية بعشرة آلاف دينار، ثم صارت مغاربية. تتطلع إليها أعناق الشعراء على مدى سنة كاملة من ليبيا ومن تونس ومن المغرب وموريتانيا..
سيداتي سادتي
لقد رفعنا بمعية شريكنا الوفي الديوان الوطني لحق التأليف والحقوق المجاورة مبلغ الجائزة 5 مرات، لتصير وبدءا من هذا العام، خمسين مليون سنتيم، ولقد أحس الشعراء بهذا الاعتناء، فلم يبخلوا علينا بالمشاركة الوافرة.
أيها السادة أيتها السيدات
أشعر بمسؤوليتي، وأنا أتذكر السنوات العجاف، أن أقول كلمة عن الوضعية الثقافية التي نحن جزء منها ونتفاعل بها ومعها. إننا نلمس، أنه كلما تعافت الجزائر من جراحها، انتعشت الحركة الثقافية، في مختلف الميادين، وفي مختلف مناطق الوطن، وامتدت لنا ولغيرنا من المؤسسات والهيئات الأيدي تحمل مخطوطات أشعار وقصص وروايات وبحوث.
لقد تفتحت شهية الجزائري، للإبداع وأعتقد شخصيا، أننا في مرحلة انطلاقة سليمة.
لا أخفي، ودون أية مجاملة أو نفاق، أن السنوات الأخيرة، صادفت وجود شخص يهمه أن يتحدى الظروف والعباد، فيتواجد في نفس الوقت في كل المواقع الثقافية.

إنه شخص وزيرة الثقافة، التي جعلت وللمرة الأولى، وصدقوني، فليس من عادتي أن أشهد بغير الحق، قلت جعلت لوزارة الثقافة طعما ومذاقا، قد نستسيغه وقد لا نستسيغه.

ولقد ساعدها على ذلك، وعلى غير العادة، استقرار هذه الوزارة التي ظلت، تتأرجح بين الوجود والتبعية والعدم.

هذه حقيقة لمسناها، رغم أن مقادير الجاحظية من الدعم، لم تتغير، فكما نقول بالشاوية: عزرائيل صعب ومحمد غليظ الرأس.

نبالغ في الاعتزاز بأنفسنا، ويبالغون تميشنا.

إنها الإشكالية الأبدية بين المثقف والسلطة، انتقلت إلينا من الجاحظ الذي لم يدم ارتباطه بالديوان سوى يوم واحد.

أيها السادة أيتها السيدات.

إننا مقبلون على حدث كبير، هو سنة الجزائر عاصمة للثقافة العربية.

وإنني لأتمنى من صميم قلبي، أن تنجح هذه التظاهرة، فتنتعش الحركة الثقافية، ونستعيد انتماءنا الحضاري، ونخرج من الحركات الاستعراضية البهلوانية، وبالمناسبة أعلن أن الجاحظية برمجت لقاء لكل الشعراء الذين فازوا في الجائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعراء على مدى 18 سنة، وضمن ندوة فكرية موضوعها:

أدب المقاومة في شمال إفريقيا .

ادعوا لنا بالتوفيق

الجاحظية في 25 /12/ 2006

بيان التبيين

طموحنا الثقافي... ورسالتنا الإبداعية النقدية

بقلم الدكتور علي ملاحي



لا أخفي عليكم هذا الطموح الثقافي الكبير الذي يحدونا من خلال مجلة التبيين في أن نقدم رؤية جديدة لثقافة أساسها الحوار الثري المفتوح على كل الآراء، بل لا أخفي عليكم رغبتنا في تشجيع الطروحات النقدية الجادة القائمة على الحجة والاكتشاف والخبرة والفعالية..

إنني على يقين بأن ما نقرأ من نقد في الجزائر بحاجة إلى تمثل وإلى مراجعة وإلى مناقشة. ولذلك جاء إصدار مجلة التبيين المحكمة أصلا تلجأ بشكل مكثف إلى عدد من الأساتذة المحاضرين لتقويم وقراءة ما يرد إليها من دراسات نقدية وفكرية ناهيك عن أعضاء لجنة تحكيم المجلة الرسميين بالمجلة. وقد عرضنا كل الدراسات على هؤلاء الأساتذة واستلمنا من البعض ردا علميا مشفوعا بملاحظات جادة تسمح بنشر الدراسة أو تطلب المراجعة أو تتحفظ على النشر. كما أن البعض الآخر من الأساتذة لا نزال ننتظر ردهم وقراءتهم لما عرضنا عليهم. وللعلم فإن الدراسات التي يتحفظ عليها الأساتذة علميا فإننا نقدمها ضمن ركن خاص هو باب المقالات والمتابعات باعتبار طبيعتها وموضوعها ومحور عرضها.

وقد أخذنا على أنفسنا عهدا الاتصال بأصحاب كل الدراسات لإخطارهم بكل ما يخصّ أعمالهم المقبولة أو المتحفظ عليها أو تلك

التي تحتاج إلى مراجعة. وتحت أيدينا قائمة بدراسات مهمّة جادة إلى جانب المقالات والمتابعات التي برمجناها في هذا العدد وفي الأعداد اللاحقة.

رؤيتنا هذه فيها قناعة بضرورة إعطاء بعد معرفي ثقافي ابداعي متطوّر ومفتوح على الحياة العلمية الأدبية ونحن نسجل بكل إخلاص جهود الذين سبقونا في الإشراف على مجلة التبيين والذين يرجع لهم الفضل في تحولها واتساع رقعتها وذيوع صيتها بين المثقفين في الجزائر وفي ربوع العالم العربي، بل في كثير من دول العالم. من خلال حضورها عبر الأنترنيت أو عبر مراكز دولية ثقافية.

نستطيع القول أنّ هذا العدد من مجلة التبيين يتضمن االكثير من الحب الإبداعي والنقدي والثقافي. ونحن نعيش الأيام الثقافية العربية في الجزائر من خلال (الجزائر عاصمة للثقافة العربية) لن ندّخر - خارج كل الالتزامات الرسمية - جهدا في تنمية الوعي الثقافي العربي والإنساني والفكري بالشكل الذي يخدم الجزائر الخالدة التي لا يمكن للعالم أن يتجاهلها وهي التي كانت -ولا تزال- منبرًا للرأي الحر مثلما كانت رمزًا شاخا لحركات التحرّر.

المبدعون حاضرون في هذا العدد من خلال باب الشعر وباب القصة ومن خلال نوافذ ثقافية. ويمكن القول أنّ تواصلنا المفتوح جعلنا نقف عند اكتشافات إبداعية جادة في القصة وفي الشعر.

ونحن نشكر أدباء بارزين مثل محمّد ساري ومحمّد شنوفي وغيرهما على تعاونهما مع المجلّة ونحن سعداء أن نقدم كل إبداع متميز لأنه أمانة ثقافية ونشكر في هذا المقام كل الشعراء الذين تواصلوا مع جائزة مفدى زكريا من الجزائريين والمغاربة والتونسيين والليبيين ونطمح إلى المزيد من التعاون الإبداعي المتواصل. ونهنّئ الفائزين بجائزة هذه السنة ونقدم لهم كبيرا لامتنان. ونحن نعرض أعمالهم على القارئ. ونتطلع معهم إلى مزيد من المشاركة والنجاح.

تعتزّ مجلة التبيين بأنها استطاعت أن ترسي تقاليد إبداعية ونقدية مدارها هذا الانفتاح على أكبر شريحة من الدارسين والمبدعين وتحرص على أن تكون عالية بأسمائها الفاعلين في الساحة الثقافية. وفي سياق ذلك توجه مجلة التبيين بمن أشرف على الأعداد السابقة من مجلة التبيين، د. محمد يحياتن/ د. عمر بلخير/ د. السعيد بوطاجين، كما توجه اعتزازها إلى كل أعضاء لجنة التحكيم وتخص بالذكر الأساتذة/ الدكتور عبد الحميد بورايو/ الدكتور عبد القادر بوزيدة/ الدكتور أحمد يوسف/ الدكتور شريف مريبعي/ الدكتور أحمد منور/ الدكتور محمود خياري/ الدكتور عمار بن زايد/ الدكتور عمر عروة/ الدكتور بن حويلي ميدني/ الدكتورة حظيرة بوتمجت على حسن تعاونهم العلمي والأدبي مع مجلة التبيين، وحرصهم النقدي لا يقدر بثمن.

نأمل أن تتوسع دائرة المجلة لتضم المزيد من الأسماء والفعاليات العلمية والأدبية. ونهيب بالجميع الاقتراب من المجلة واقتراح ما يمكن اقتراحه من أفكار بناءة.

ونشدّ على يد كل الدارسين والمبدعين والمثقفين الغيورين على مجلة التبيين بكل حرارة وتفاؤل.

الجزائر جانفي 2007

باب الدراسات

شعرية الخطاب الصوفي في القصيدة الجزائرية المعاصرة

الدكتور : فاتح علاق

إن لغة الخطاب الصوفي تختلف عن لغة الخطاب الديني لأنها تقوم على رؤية خاصة للكون والمكون ، وتمثل موقفا خاصا من الخالق والمخلوقات([1]).فهي لغة ذاتية إبداعية تعكس إحساس صاحبها بما يراه ويسمعه ، بما يكابده من أحوال. إنها تعبر عن عالم مدهش تعجز عنه اللغة العادية . اللغة العادية لغة المعلوم أما اللغة الصوفية فهي لغة المجهول ، تتجاوز المألوف إلى المدهش . لهذا يلجأ الصوفي إلى اشتقاق مفردات تعكس رؤيته.وقد أورد القدماء مجموعة كبيرة من المصطلحات الصوفية.كما حاول المحدثون وضع معاجم لهذه المصطلحات الصوفية عبر العصور . والمطلع على الآثار الصوفية الشعرية والنثرية لاشك أنه يلاحظ مصطلحات اشتقت من الدين وأخرى من الشعر الغزلي وثالثة من الفلسفة ورابعة من علم الكلام إلى غير ذلك . ولم يقف الصوفي عند حد اشتقاق مفردات ، بل حاول أن يخلق علاقات جديدة بين عناصر اللغة للتعبير عن تجربته الجديدة . فاللغة الصوفية لغة إبداعية تقوم على تجربة خاصة ورؤية متميزة .وكل صوفي يحاول أن يشق طريقا جديدة في استعمال اللغة للتعبير عن عالمه الخاص . وقد عانى المتصوفة أشد المعاناة في البحث عن لغة جديدة تعكس معاناتهم ومنهم من لجأ إلى الصمت . ونحن نجد هذه المعاناة اللغوية في الشعر الجزائري قديما وحديثا . بل إننا نجد ذلك لدى شعرائنا في التسعينيات من هذا القرن. فهذا أحمد عبد الكريم يعبر عن مشكلة التعبير

([1]) تحليل الخطاب الصوفي : آمنة بلعلى - منشورات الاختلاف 2002 (ص 20، 21)

اللغوي عندما يحس بعظم التجربة الصوفية وعجز اللغة إزاءها فيقول :

من يعطيني نارا لفراشاتي
من ... يمنحني لغة بشساعة أهوالي ؟ [1]

ولأن البحث عن لغة جديدة قد يتطلب وقتا يطول نجد الشاعر يلتمس من الوقت أن يتجمد مكانه لعله يستطيع الوصول إلى العبارة ولكن الزمن لا ينتظر .

يا أيها الوقت انتظرني
ريثما تأتي العبارة
وتجيء خولة كالفرس [2]

و مجيء العبارة هنا يستحضر الحبيبة أيضا وكأنهما شيئان متلازمان .فالعبارة هي الحال التي تهيء تجلي الأنوار والترقي في المقامات حتى تشرق شمس الحبيبة ، أو الحقيقة . خولة هنا رمز لعالم الحق الذي يتكشف عنه الحال ، ولكن هذه الحال تتطلب مجاهدة روحية وتدرجا في المقامات وهو أمر يحتاج إلى وقت قد يطول وقد يتعذر المراد . والعبارة هنا أيضا رمز للنبع والمورد الذي إذا وصل إليه غاب عن الذات الفردية وذاب في الذات المطلقة/ خولة .

اللغة عند الصوفي رمز فهي لاتعني شيئا محددا وإنما تعني رؤيته لذلك الشيء أو موقفه منه. اللغة الصوفية مثل اللغة الشعرية تخلق ولاتسمي أوتسمي مالا يسمى . إنها تتجاوز ((بعدها التعبيري إلى السلطة التأسيسية ، بحيث تأخذ المسميات معناها من سياقات الكلمة ووضعهاالهندسي في القصيدة))[3] . بل يصبح للحرف معنى عند الصوفي يتعلق به ويمارس من خلاله سلطته على الأرض . فاللغة عند الصوفي أشياء أو خالقة أشياء لا علامات على أشياء وهو ما وصف به سارتر اللغة الشعرية [4] .في البدء كانت الكلمة وبحرف كن كانت الأشياء . فالألف عصا وأبجورة وشمعدان عند الشاعر أحمد عبد الكريم .

يا أيها الألف الإلف
أنت عصاي أهش بها على عزلتي
حين ينزغني الهذيان ..
أيها الألف الأبجورة والشمعدان
لماذا تراودني الفوهات ؟
وقد كنت آخر من تصطفيه الجهات [5]

إنه يستعين بهذه الحروف الأشياء في مقاومة العزلة والفراغ ، يحاول أن يردم بها حفر الذات يملأ بها فراغه النفسي . كما أنه يجد في الحروف مآرب أخرى فهو يتسلقها كما يتسلق الأشياء ويتخذها أرجوحة :

كنت منخطفا فوق أرجوحة النون
أيان حطت على رأسي الأغربة [6]

ولكن التأرجح هنا ليس للتسلية ، بل تأرجح من تخطفه الأحوال ، والنون هنا عالم يفيء إليه إذا داهمته هموم الحياة . وهذا العالم الروحي هو عالم فني أيضا يصنعه الشاعر نفسه ويلجأ إليه ضائقا بعالم تحكمه المنغصات .التصوف هنا هروب من قسوة

(1) معراج السنونو : أحمد عبد الكريم - منشورات الاختلاف 2000 (ص 14)
(2) المصدر نفسه (ص 68)

(3) اصطلاح الوهم : مصطفى دحية - منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين 1993 (المقدمة ص 9)
(4) ما الأدب: سارتر ترجمة غنيمي هلال - نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة (ص 13 ، 14)
(5) معراج السنونو : أحمد عبد الكريم (ص 11)
(6) المصدر نفسه (ص 12)

الخارج إلى حلاوة الداخل. وهو مرتبط بالفن،فالفنان راهب في برجه مثلما العابد في صومعته يسعى إلى العروج إلى عالم أعلى وأنقى. والنون هنا مرتبطة بالخلق والتكوين . فالشاعر يخلق عالمه المثالي ويحاكي الإلهي والنون هي الحرف أو الكلمة التي تنقله إلى عالم الفيوض والألطاف الخفية .والفن هو وسيلة التعبير عن المقامات والأحوال أيضا .

آوي إلى وطن الروح
حين يحن العجاج
فقد علمتني القصيدة
كيف أهندس مملكتي القرمزية
أبني عرشي على الماء ([1])

ومثلما تأرجح أحمد عبد الكريم على حرف النون منخطفا وقف دحية أيضا منخطفا في منتصف النون مشكلا نقطة تشع خواء ها .

يامن رآني أتموقع في منتصف النون –
أعني خواءها –
حبلت نون المعرفه الأولى
أعطت نقطة إشراق ينتشر في مساحة المعنى
فأنا نون الإشراق ومنتجع المعنى ([2])

فهو يشبه نقطة النون في عالم الأحياء ، وهو يضيء خواء العالم مثل النجم ويعطي للأشياء معناها فتحيا وللعالم حقيقته فيولد . فكأن الكون ميت والصوفي يحييه من خلال كشفه أولا وتسميته ثانيا . والأشياء تولد مع التسمية عالما جديدا لا أول له . بل ليس هناك فاصل بين الأسماء والأشياء، فالأسماء أشياء والأشياء أسماء . والقارئ للشعر الصوفي لا يدري من أين يبدأ الاسم ومن أين يبدأ الرسم ، فلا حدود بين الشجر والكلام .

((مابه الجمر يعرق على أطراف الكلام / أسفل الشجر))([3])

ولا فرق بين الأشياء من منظور وحدة الوجود الصوفية بين أصغر الأشياء وأعظمها ، وبين المادي والحيواني لأنها كلها تحمل جوهر الحياة الذي هو الله . لا فرق بين الزرافة والحشرة أو بين الذبابة والفيل أو بين الجبل والعصفور ، أو بين الشجرة والثعبان .فهي أنواع وأشكال لوحدة الكون تتقارب ولا تتباعد . بل هي عند التحقيق شيء واحد وجوهر فرد . من هنا كان يؤاخي الشاعر بين الهواء والسمكة ([4]) وبينه وبين الريح ((أنا والريح توأمان))([5]) . ولا فرق عند الصوفي بين الحواس،فما للشم قد يصلح للمس ، وما للسمع قد يصلح للبصر وهكذا ... فالضوء من حيث أنه مادة مرئية يحدث صوتا (البصر والسمع) .

((سقسق الضوء في شعلة الماء))([6])

والضوء يصبح ماء يقطر (البصر واللمس)

((أقطر نورها على الصخر))([7])

ويمزج دحية بين الرؤية والشم فيقول :

((رغبتي جامحة في أن أرى الله بأنفي))([8])

([1]) المصدر السابق (ص 44)
([2]) بلاغات الماء : مصطفى دحية - منشورات الاختلاف 2002 (ص 26).

([3]) القصيدة ع 5/ 1996 (ص 19)
([4]) المرجع السابق (ص 23)
([5]) معراج السنونو : أحمد عبد الكريم (ص 64)
([6]) المصدر نفسه (ص 19)
([7]) المصدر نفسه (ص 19)
([8]) بلاغات الماء : دحية (ص 32)

إن الصوفي يخلق علاقات جديدة بين عناصر اللغة تعبر عن علاقات جديدة بما حوله فهو يبني علاقات خاصة بأشياء العالم وخالقه من خلال رؤيته الخاصة وإحساسه المتميز.ومن ثم تحولت اللغة عنده إلى رموز لا تقول ولكن توحي ، وتصور ولكن لا تفسر،وتشير ولكن لا تحدد . وأول ما نلاحظه في هذه الشعرية على المستوى الصرفي مجموعة من المصطلحات الصوفية مثل : الروح، الرؤيا ، الفتوح ، المعارج ، الانخطاف ، الدهشة ، العشق ، الوجد، الصحو ، السكر ، عين العين ، الحضرة والحضور، الغيبة والغياب ، الورد ،العبارة ، الإشارة المقام ، الحال ، وغيرها .

لقد قامت شعرية القصيدة الصوفية على الاستعمال الرمزي للغة . فانتقلت اللغة من العبارة إلى الإشارة لأن الصوفي لا يخاطب العامة بل الخاصة حفظا للأسرار أن تشيع في غير أهلها([1]) . فالجسد رمز و الطين والماء رمز ، بل كل كلمة رمز تستعمل للدلالة على عالم مفارق للعالم الأرضي .وقد لجأ الصوفي إلى الرمز الاستبدالي فأخذ ما عرفه الشعرالغزلي وعبر به عن الحب الإلهي فأصبحت المرأة و الخمرة تعبيرا عن الذوبان في الذات العليا . وهناك من يذوب في الطبيعة ليتصل بالروح الأزلية تحت اسم الإتحاد أو الفناء أو الحلول .

والتجربة الصوفية تبدأ بمجاهدة رغبات الجسد لتتم غلبة الروحي و الترقي في المقامات بحسب القرب من الله المتعالي .وقد حدد الطوسي هذه المقامات في سبع هي : مقام التوبة ، الورع ، الزهد ، الفقر ، الصبر ، التوكل ، الرضا([2]).فإذا استطاع الصوفي الوصول إلى أعلى المقامات صفت نفسه . ومتى تحقق الصفاء سمت الروح وانجاب الحجاب وأصبح يمكنها أن ترى مالا يراه الإنسان العادي من أسرار الكون . وأخذت العناية الإلهية هذه النفس المطمئنة فقربتها وأفاضت عليها من نعمها حتى يصبح الإنسان ربانيا . فالله هو عينه التي يبصر بها وسمعه الذي يسمع به ورجله التي يمشي بها . ومن هنا فإن التجربة الصوفية هي مجاهدة للجسم والنفس في سبيل الوصول إلى الحق والفناء فيه.وتبدأ هذه المجاهدة من خلال السيطرة على سلطة الجسد وشهواته والسمو إلى الإلهي ، والخروج من الأنا الفردية إلى الأنا الإلهية . فالجسد يحول دون الرؤية الصافية واختراق الآني إلى الخالد والمحدود إلى المجرد . من هنا تبرم الصوفي من رغبات جسده وضاق ذرعا بحدوده . فالجسد عند أحمد عبد الكريم يمثل((عواء اللذائذ والرغبة البربرية))([3]) ، لذلك يحاول أن ينفصل عن جسده الشهواني ليتوجه إلى ((الشاهد السندسي ، إلى قبة الصمداني))([4]) .وهو يستعمل في مرحلة الصراع بين الجسد والروح جملة من المفردات تتعلق بالجسد الذي يرمز إلى الحيوانية ، اللذة الحسية ، فهو طين وحمأ ([5]) . وهو يشبه

([1]) الرسالة القشيرية : تح عبد الحليم محمود - محمود بن شريف (ص 40)

([2]) اللمع في التصوف : الطوسي (ص 70 ، 81)

([3]) معراج السنونو : أحمد عبد الكريم (ص 16)

([4]) المصدر نفسه (ص 19)

([5]) المصدر نفسه (ص 9)

جسده أيضا بالخرقة ([1])، ذلك أن الجسد مصيره الزوال والفناء والتعفن والبلى . وفي المقابل لهذه المعاني نجده يستعمل مفردات تمثل الخلود ، فالروح عنده تمثل الاتساع والصفاء واللامحدود الذي تعجز اللغة عن ترجمته ، ذلك أن الأبجدية قيود تتعارض مع عالم لا حدود له :

هل ترى ما أرى
سبخة الروح شاسعة
إنما الأبجدية أسورة
والبلاغة ماء ([2])

ونجد هذه المعاني ذاتها تتردد لدى مصطفى دحية فهو يقرن الجسد بالعفن والتلوث . فيقول :((جسد لوثته اللغة))([3]) . فاللغة عنده قيد والقيد من شأنه أن يعفن الجسد ، وأن اللغة هواء ملوث يتنفسه الجسد فيتعفن ، و الجسد بالنسبة إليه لطخة ([4]) . و عندما يترقى الشاعر إلى العالم الأعلى يرى جسده مادة عابرة ، زبدا .

انتبهت إلى جسدي العابر /الباذخ / الكافر
لم يكن غير باكورة من زبد ([5])

فالجسد من هنا يمثل العابر العارض ، الفاني المتلاشي ، أما الخالد فيصعد إلى السماء . الجسد هباء لا يبقى ، أو هي صخرة سيزيف التي يحاول الإنسان التخلص منها ولا يتحقق ذلك إلا بالموت . ومصطفى دحية يستعمل الجسد بمعنى الروح والعكس أحيانا يقول :

(من منكم – أيها الشاخصون – خبر ارتجاجات روحها – أعني جسدها –)([6])

فالشاعر هنا يقول بجسد خارجي (البدن) وجسد داخلي (الروح)كما يرى الرومانتيون وهذا يعني أن الروح جسد لطيف لا يرى بالعين المجردة . وهو يستعمل الجسد بمعنى الروح في قوله:

قالت ألا يا تجيء من الله
– بلى ولكنها كنيتي حجبتني عن جسدي
ها صورتي / سورتي ([7])

ذلك أن كنيته أو اسمه لا يحجبه عن جسده كما هي الحال عند المتصوفة ولكن تحجبه عن روحه . وهو يستعمل الصورة بمعنى واحد مع السورة ، المادة والروح وهذا الاستعمال أيضا استعمال صوفي فالمادة روح مجسمة والروح صورة معنوية عندهم . فمادام هناك عين للعين وأذن للأذن فهناك أيضا جسد للجسد . فهناك جسد ظاهر وآخر باطن كما يقول جبران على لسان العلوية : ((وأنا قد دخلت المدينة المحجوبة بجسدي وهو روحي الظاهرة ودخلتها بروحي وهي جسدي الخفي))([8]) . ومصطفى دحية شأنه شأن جبران لا يميز بين الروح والجسد . فـ ((ليست الزهرة سوى عطر يتموج في الأثير))([9]) كما يرى جبران . فكل مادة روح وكل روح مادة ولكن الفرق بينهما يكمن في أن أحدهما شف فاختفى والثاني

([1]) المصدر نفسه (ص 15)
([2]) المصدر السابق (ص 7)
([3]) بلاغات الماء : مصطفى دحية (ص 8 ، 9)
([4]) المصدر نفسه (ص 17)
([5]) المصدر نفسه (ص 71)

([6]) اصطلاح الوهم : دحية (ص 76)
([7]) المصدر نفسه (ص 18)
([8]) البدائع والطرائف: جبران خليل جبران- طلاس للدراسات والترجمة والنشر- دمشق 1984 (ص 113)
([9]) المرجع السابق (ص 113)

تجسد حتى ظهر . إذن فالأصل واحد وهو النور (الله) نور السموات والأرض .

على أن الجسد كان يعني عند معظم شعرائنا من أصحاب النزعة الصوفية الشهوات الحسية . فالوقوف عند حدود الجسد يعني الوقوف عند حدود الحيوانية ، والاستغراق في الملذات يعني القضاء على الإنسانية . والركون إلى الشهوات خطيئة تحول دون ترقي الإنسان إلى مقامات عليا ترفعه إلى الله وتقربه منه . ومن هنا يرى عبد الله العشي الجسد حائلا بينه وبين صفاء الروح ، ويطلب من حبيبته أن تمر على جسده لتتسع روحه ويحترق جسده الذي يقف عقبة في سبيل تحقيق روحانيته .

مري على جسدي ليتسع الأمد
وتصير للأقمار أجنحة
وتزهو في بساتننا الحمائم والحجل
مري على روحي ...
ليحترق الجسد [1] .

وهذا عبد الله الهامل أيضا يضيق ذرعا بجسده الذي أرهقه ، بل أهانه كما يرى أحمد يوسف لأنه قد سال على العتبات[2] ، فالعتبات تعني الذلة والمهانة لأنها تريق ماء الوجه على أبواب الغير .

هذا الجسد المراق عند العتبات أرهقني
تشظي يا فجائعي ، ليس في الجراب ماء
أجاج [3]

لذلك يدعو جسده للعصيان وعدم السقوط في الشهوات

لكن سأمحو عن الماء شهوتي
وأدعو جسدي للعصيان [4]

فالشاعر الصوفي لايستسلم لشروط الجسد بل يتجاوز الجمال المادي إلى الجمال الإلهي والحب الحسي إلى الحب الإلهي ،لذلك نرى دحية يحاول السمو على حمئية الجسد من خلال الحب كما فعل عبد الله العشي ، وهو يتدرج من المادي إلى المجرد ، وما حبيبته نجوى إلا رمز المرأة الأثيرية ، رمز الصفاء .

أنا الآن في زحمة الأولياء أفتق وردي
لعل هوى من دماليج نجوى يهيئني
كي أرى حمأة العمر في جسدي
قبل ليل العساكر ... [5]

فنجوى هنا رمز للمرأة الروحية التي تسمو بالشاعر ليرى من أعلى هذا الحمأ في جسده . إنها لحظة الصفاء والنقاء هي لحظة إشراقة صوفية قبل ليل العساكر ، والليل هنا رمز الظلام و العالم السفلي الذي تعشش فيه معاني التراب واللذة الجسدية ، والعساكر هي هذه المعاني. وهذه المعاني زائلة لأنها من جسد يعود إلى التراب وهو ما يؤكده أبوبكر زمال الذي يقسم بالجسد عنوان الموت فيقول :

ليس للموت غير بيت واحد سمّاه الجسد
والجسد إنكم لميتون [6]

ويوظف دحية أيضا اسما آخر هو زينب رمز المرأة الروحية ، فهي الماء والخمر .

(1) مقام البوح : عبد الله العشي (ص 4 8)
(2) يتم النص : أحمد يوسف - منشورات الاختلاف ط 1 - 2 0 0 2 (ص 8 1 2)
(3) قصيدة (تهذويم) : عبد الله الهامل - جريدة الخبر

(4) كتاب الشفاعة : عبد الله الهامل (ص 2 7)
(5) اصطلاح الوهم : دحية (ص 1 5 ، 2 5)
(6) القصيدة ع 5 / 6 9 (ص 6 1)

وزينب ماء من التيه – خمر تشهت حببا ([1])

بل إن دحية هنا لا يسمو بزينب إلى الأعلى وإنما يأتي من السماء إليها . فهولاتعرج به أو يعرج بها وإنما ينزل إليها . أي أن رحلته الصوفية هنا ليست من الأرض في اتجاه الله وإنما من الله في اتجاه الإنسان وهذا يعني أن دحية يعيش في الله ، أي أن مقامه الأصلي في السماء وهو يحن إلى الأرض ، و يريد أن ينسخ ما فيها ليعيد تشكيل مافيها على طريقته الخاصة

وجئت من الله أنسخ قائمة الماء
وأهرق زينب في النص ([2])

لقد أصبحت زينب عنصر الحياة بدل الماء وأصبح النص هوالوعاء لا الأرض . فأرض دحية النص/ الفن والمرأة هي الماء الذي يسقيه فتنمو أفانينه في النفوس . والفن عنده في الأرض لا في السماء ينزل إليه ولا يصعد نحوه . وهو هنا يصور لنا عودته من الفناء في الذات الإلهية نحو الأرض ليترجم تجربته للانسان ولا يجد غير الأنثى وسيلة لتوصيل هذه المعاناة السماوية.

وإذا كان دحية قد وظف نجوى مرة وزينب مرة أخرى ووظف الشعراء الصوفية رمز ليلى ولبنى وسعدى من التراث الغزلي فإن الغماري أيضا يستعمل اسم ليلى رمزا للطهارة والعفاف والعقيدة متقمصا شخص قيس بن الملوح العاشق الولهان فيقول :

أنا المجنون ياليلى
وأنت الجن والسحر
ويانيلي الهوى
العذري شوقي راعف غمر
على وادي القرى
لبيت لما هاجني الذكر
سلي وادي القرى كم
همت لما أورق الحر
سليه، سليه تشهد لي
الظبا والرمل والبدر([3])

ويلجأ أحمد عبد الكريم إلى التراث الشعبي فيستعمل اسم حيزية للدلالة على المرأة الروحية التي تضيء حياته .

وكانت حيزية مشكاة العمر الغسقي
وقنديل الأبدية ([4])

إنها امرأة روحية ، مادة ضوئية :

((هل ذي امرأة أم فرس ضوئية ؟))([5])

كما وظف اسما تراثيا آخر هو (خولة) عندما تقمص روح طرفة ، واستطاع أن يسمو بها إلى الرمز فلم تعد خولة المرأة التاريخية التي ذكرها طرفة بل هي البراق الذي يعرج بالشاعر إلى الروحي وإن اقترنت بالمفازة والضنى (وخولة الإقليد فاكهة المفازة والضنى)([6]) . إنها الصدر الذي يفيء إليه كلما أصابه الونى في المفازة . هي لحظة الفرح التي يتوق إليها في العالم الأرضي قبل أن يتصل بعالم أسمى . وهي تجيء من الماضي ومن المستقبل ، من عالم روحي لكي تنقذه من عالم الرتابة والضنى . ومن هنا تصبح

([1]) اصطلاح الوهم : دحية (ص 82)
([2]) المصدر نفسه (ص 83)

([3]) نماذج من الشعر الجزائري ج 2 (ص 75) - منشورات أمال - وزارة الثقافة - الجزائر 1982
([4]) معراج السنونو : أحمد عبد الكريم (ص 25)
([5]) المصدر نفسه (ص 30)
([6]) المصدر نفسه (ص 66)

خولة رمزا لحالة روحية وتصبح المفازة رمزا للتيه والضلال .

وإذاكان بعض الشعراء قد وظفوا أسماء تراثية للحبيبة فإن بعضهم مثل عثمان لوصيف يدخل إلى محراب الجمال الأنثوي دون تسمية مما يعني أن المرأة عنده رمز أيضا فليس ثمة امرأة محددة. وهو يتدرج من الجمال الحسي إلى المجرد ، و من المحدود إلىاللانهائي ، وتصبح المرأة مدخلا إلى الإلهي وطريقا إلى النوراني .فجمال الخلق يقوده إلى جمال الحق ، ونور العين ينقيه إلى نور الحق ، يدخل في الأريج فيسكر بمدام النبرة الإلهية في هذه المرأة ويغرق في التسبيح.

أتملى جمال وجهك مغتسلا
برذاذ التسابيح
تغلبني الحال أغرق في نور عينيك
...آه يا امرأة من أريج السموات
من صبب فيك المدام
وصاغك روحا إلهية النبرات (1)

فالمرأة هنا رمز لحالة الوجد التي استبدت بالشاعر وهو يتقلب في حضرة الإلهي . والخمر هنا رمز أيضا والمقام مقام صوفي يغلب الشاعر فيه الحال ويدخل في حضرة الروح ويغرق في التسابيح من خلال عيني حبيبته .وتصبح المرأة وعاء لخمرة روحية ،فهي المرأة الخمر أو الخمر المرأة . إنها روح إلهية تسكر الشاعر وتحمله إلى مقام أعلى .

يا هذه المرأة اللدنية
يا كوكبي في المتاهات
كوني شفيعة شبابتي
والشعاع الذي تقتفيه خطاي إلى الله (2)

الصوفي لا يتعلق بالمرأة من حيث هي ذات ولكن من حيث أنها طريق إلى الله ، وهولا يفنى في عيني حبيبته ولكن في ماوراءهما من سحر يسبح الله يناديه ويغريه .فالشاعر الصوفي لا يغرق في المحسوس ولكن ينساق وراء روح تناديه من وراء ذلك . وهذا ما أشار إليه أحد الشعراء الجزائريين قديما (محمد بن سليمان) الذي يصور هيامه بالجمال المطلق الذي يناديه من وراء المحسوس فيقول :

ونادى لسان الحسن من خلف سترها
ألا أيها المشتاق فارق لحضرتي
تعال إلينا واترك النفس دوننا
ودع عنك معنى الغير، ما الغير حكمتي(3)

الشاعر الصوفي لا يرى الحسي في ذاته ولكن يرى الله فيه . وهو لا يتعلق بالجمال الحسي وإنما بالجمال المطلق . وهذا الاستغراق في السحر المطلق هو الطريق إلى فناء الذات الفردية في الذات المطلقة والغيبة عن السوى فلا يرى الرائي غير الله .فالله في كل شيء يراه هو في الشجر والماء كما يقول مصطفى دحية :

راقب الشجرة
يلبس الله بردته
يحمل منساته ، مطريته (4)

هو لايرى الشجرة بل يرى الله ، و الماء لايراه ماء بل هو عرق الله يسيل على

(1) القصيدة ع 4/ 95 (ص 18)

(2) المرجع نفسه (ص 18)
(3) الشعر الديني الجزائري الحديث : عبد الله الركيبي (ص 129)
(4) بلاغات الماء : دحية (ص 54)

الأرض (1)بل إنه ليرى الله في جنازته فيقول : ((الله في جنازتي))(2) .إن الشاعر هنا يؤمن بالحلول ولا يميز بين الله ومخلوقاته . فالله حي لا يموت أما مخلوقاته فتذوق الموت . وهذا الكون كله يتلاشى .فالأرض تزلزل والجبال تنسف والسماء تشقق والقمر ينشق والشمس تكور وتبدل الأرض غير الأرض والسماوات . وهو يجسد الله في صورة إنسان له منساة ومطرية . وهذا ما نجده في التوراة والأناجيل مما يدل على تأثر الشاعر بهما . أما الرؤية الصوفية الحقة فهي تميز بين الله الظاهر الباطن وبين المظاهر . فالله لا يتعدد ولا يتجزأ أو يرى بالعين المجردة .فالله ظاهر فعله وباطن ذاته . والمظاهر محدودة والله غير محدود(3).

ومن هنا لابد من التمييز بين حب الخالق وحب المخلوق ، وإن كان حب الله يقود إلى حب مخلوقاته .فالصوفي الذي امتلأ قلبه بحب الله يحب كل شيء لأنه من خلق الله وهو يذوب فيه لأنه من صنعه وهو إذ يفنى فيه إنما يفنى فيمن خلقه وصوره.وقد ردد هذا المعنى الشعراء المتصوفون قديما وحديثا. وهذا الشاعر عثمان لوصيف يذوب في الأشياء من حوله وهو ذوبان يكشف عن محبة للطبيعة التي أبدعها الله تعالى فيقول :

ساكن في الحفيف
في رذاذ البنفسج ، في الرعشة الكوكبية
ساكن في النزيف
في حنين العناصر ، في وجع الأبجدية
أتخطى الفصول الفناء
والأصول الخريف
في جناح الألوهة ، في سدرة الأبدية
...(4)

وكما وظف الشاعر ذو النزعة الصوفية اللغة توظيفا رمزيا استعمل الصورة لكشف عوالمه وهي صور يتعالق فيها الروحي والمادي للتعبير عن عالم غريب مدهش ورؤية متميزة . فهي لغة تجسد المعنوي وتجرد الحسي ، تربط بين عناصر الإنسان وعناصر الكون ، فلا حدود بين الأشياء والمعاني واللغة ،لاحدود بين الله والإنسان . والكل متصل بعضه ببعض في وحدة متكاملة . فها هو أحمد عبد الكريم يصور معاناته الروحية واللغوية فيربط بين النحيب والمشجب ، بين كبده والأثفية ، وبين كبده و اللغة وبين اللغة والرماد فيقول :

علقت نحيبي على مشجب شاهق
دمعتي باذخة ،
كبدي أثفية تحت رماد اللغة (5)

فقد أصبح النحيب شيئا ماديا صالحا لأن يعلق على مشجب مثل اللباس ، وهذا المشجب شاهق . فالشاعر استطاع أن يسيطر على نحيبه ولم ينسق أمام نحيبه ، وقد آثر ان يعلقه على مشجب ولكن أي مشجب ؟ إنه شاهق . فالشاعر من هنا أراد ان يختارلغة عالية تحمل نحيبه تعبيرا خلاقا لأحزانه . فالمشجب هنا أصبح رمزا من خلال السياق فهو ليس مشجبا ماديا . وهو أيضا يعالق بين الدمعة والباذخ ، وهذه

(1) المصدر نفسه (ص 11)
(2) المصدر نفسه (ص 24)
(3) رأيت الله : مصطفى محمود - دار المعارف - القاهرة - ط6 (ص 14)

(4) القصيدة ع 3/ 1994 (ص 78)
(5) معراج السنونو : أحمد عبد الكريم (ص 82)

الصفة تؤكد أن الشاعر مسيطر على عواطفه لأنه يحبس دموعه بل إن دمعته لا تنزل لأنها باذخة مترفعة عن السقوط أو شامخة متعالية وهذا يرسخ معنى الرفعة السابق في المشجب . ولكن هذا الشموخ سرعان ما يتساقط على عتبة اللغة هذه السلطة القاهرة التي يجثو أمامها الشاعر ذليلا حتى تحرره من معاناته . فهولا يتحرر إلا بعد أن تعطيه اللغة أدوات تساعده على إخراج أحماله . ومن ثم فقد شبه كبده بالأثفية وجعل للغة رمادا تخلفه على كبده . فللغة نارها وحطبها ورمادها وقد يكون نارها لحظة الإبداع وحطبها عواطفه ورمادها ما تخلفه التجربة الشعرية في قلب الشاعر .

ويعبر عن سروره وهو يعرج إلى عالمه الفني الذي تشكله مياه الذاكرة فيربط الغبطة بالتقاطر ويربط التقاطر بالذاكرة ويجعل للذاكرة بئرا ويربط البئر بالمخمل وعندما يصور لنا حالة الإبداع يربط النش بالنجوم وكأنها دجاج وبين اللهو وقوس قزح وكأنه طفل يلهو بالأقلام الملونة فيقول :

صعودا إلى غبطة تتقطر من بئر ذاكرتي المخملية

كيما أراني أنش النجوم وألهو بقوس قزح[1]

فالغبطة تتقطر كأنها مادة سائلة ، وهي تأتي من فوق من بئر الذاكرة ، وهنا الإشكال لأن البئر تكون في باطن الأرض و يخرج الماء منها ، أما أن يتقاطر غبطة فأمر يحتاج إلى عكس المعلوم، أي جعل بئر الذاكرة هنا في السماء وهو ما فعله الشاعر فراح يصعد إل غبطة في السماء . والذاكرة عادة تعني الماضي والماضي يتناسب مع النزول وهو ما تؤكده البئر لكن الصعود إلى الماضي يجعل منها مستقبلا أو غيبا . والعالم الفني هنا مرتبط بالماضي ظاهرا ولكنه يتضمن المستقبل لأنه يأتي من الأفق . أو أن الماضي والمستقبل لدى الشاعر كليهما يهبطان من أعلى وهذا كله قلب للمألوف .

ولعل من السمات البارزة التي تصنع شعرية القصيدة الصوفية الجديدة ظاهرة التناص ، فلا يخلو نص من تناص مع القرآن الكريم والنصوص الصوفية القديمة والشعر العربي القديم والشعر الشعبي. على أن التناص مع النص القرآني يطغى على غيره . فهناك توظيف لقصة موسى في قول دحية : ((إني على طور مرثيتي أتجلى))[2] .فقد استعار لمرثيته طورا يتجلى عليه كما تجلى الله للجبل فجعله دكا وخر موسى صعقا . و هو يشير إلى ماء مدين الذي وجد موسى عنده أمة يسقون في قوله ((سأشكوك للماء ماء مدين))[3] فيجعل من الماء إنسانا يشتكى إليه . ويقول أحمد عبد الكريم : ((ويا لفؤادي فارغا))[4] إشارة إلى قوله تعالى : ((وأصبح فؤاد أم موسى فارغا إن كادت لتبدي به لولا أن ربطنا على قلبها لتكون من المؤمنين))[5] . على أن الفراغ هنا لم يحمل معنى جديدا مما يعني أن

[1] المصدر السابق (ص 86)

[2] بلاغات الماء : دحية (ص 42)

[3] المصدر نفسه (ص 37)

[4] معراج السنونو : عبد الكريم (ص 82)

[5] سورة (القصص) الآية (10)

الشاعر يلجأ إلى النص القرآني أحيانا متأثرا بسحر العبارة على الرغم من أن تجربته لا ترقى إلى تلك المعاناة .

كما وظف هؤلاء قصة يوسف ، فنجد دحية يشير إلى قصة يعقوب الذي شم ريح يوسف قبل أن يلقي البشير قميص يوسف على وجهه فيرتد بصيرا :

إني أرى ريح زينب
يا أمها ستبقى ريحها
أرى لا أرى ([1])

ولكن الشاعر هنا لم يستعد بصرة كاملا ، فهو يرى ولا يرى وإن كانت الرؤية هنا تتجاوز حاسة البصر إلى البصيرة وأن زينب رمز للحال الذي ينتابه . وهو هنا جعل من الريح شيئا قابلا للرؤية بدل الشم . في حين أن يعقوب قال : ((أجد ريح يوسف)) فجعل من الرائحة شيئا يحس ويشم ويلمس لأن يعقوب عليه السلام كان قد فقد بصره حزنا على يوسف فلم يستعمل أرى .

ويستعمل أحمد عبد الكريم قصة يوسف مع إخوته الذين جاؤوا على قميصه بدم كذب وقالوا لأبيهم أكله الذيب فيقول :

سين عين دال تاء
ليتهم جاؤوا على شالها بدم كذب ([2])

و قد وظف شعراؤنا قصة نوح مع ابنه وقصة سليمان مع بلقيس . فهذا دحية يشير إلى ابن نوح الذي آثر الصعود إلى الجبل بدل الركوب مع أبيه في السفينة فيقول :

وآوي إلى جبهتي
كيف يعصمني جبل الوقت من كدمات الثواني ([3])

فهو هنا يشير إلى قوله تعالى ((ونادى نوح ابنه وكان في معزل يابني اركب معنا ولا تكن من الكافرين . قال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء))([4]) على أن الشاعر هنا يأوي إلى جبهته بدل الجبل ،فهو لا يخاف من الفيضان وإنما يخشى من مرور الوقت.ولكن كيف تقف جبهة الإنسان في وجه الوقت ؟

ويحيلنا أبو بكر زمال إلى قصة سليمان مع بلقيس في قوله : ((هل أقسم بساق بلقيس حين حسبت البساط لجة))([5]).فهو يشير إلى قوله تعالى في بلقيس ((قيل لها ادخلي الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها قال إنه صرح ممرد من قوارير))([6]) دون إضافة مما يدل على أن الذاكرة هنا تعمل عملا آليا في استحضار المادة القرآنية دون إبداع .كما يشير في قوله :((ما قلت للأرض والسماء إئتيا طوعا أو كرها))([7]) إلى قوله تعالى ((ثم استوى إلى السماء وهي دخان فقال لها وللأرض إيتيا طوعا أو كرها قالتا أتينا طائعين))([8]) دونما إضافة سوى النفي .

وخلاصة لما سبق نسجل أننا لاحظنا على مستوى المضمون فرقا بين التصوف القديم لدى الأمير عبد القادر ومحمد بن سليمان و غيرهما ، والذي يقوم

([1]) اصطلاح الوهم : دحية (ص 81)
([2]) معراج السنونو : أحمد عبد الكريم (ص 77)
([3]) بلاغات الماء : دحية (ص 44)
([4]) سورة (هود) الآية 42، 43
([5]) القصيدة ع5/ 1996 (ص23)
([6]) سورة (النمل) الآية 44
([7]) المرجع السابق (ص 22)
([8]) سورة فصلت الآية 11

على الترقي في المقامات نتيجة الزهد في الحياة والورع والرضا فتصفو رؤيتهم وتشف نفوسهم ويرون أسرار الكون وبين التصوف الجديد الذي يقوم على التجسيد اليهودي لله والنظرة التجزيئية لله سبحانه وتعالى والتغلغل في المادة والجسد . بل إن التصوف الجديد لدى بعض الشعراء انغماس في شهوات الجسد واستغراق في الخطيئة ، يقول أحمد عبد الكريم :

إن تفاحة الشهوات فاكهتي
والخطيئة أنشوطتي ([1]).

وهو يثور على كتاب الوصايا ويميل إلى نبيذ الحرام ([2])

وهذا دحية يرثي جسده ويحن إلى ظلام شهواته أودينه الثاني ، دين الهوى :

يا أيها الجسد الذي حملته
غضا وكنت على ذراه الباكيا
وطنت شهوته على سنن الهوى
وعشقت فيه الوشم دينا ثانيا
يا ربه وشربت من كاساته
عسلا وفي عتماته أسرى بيا ([3])

ولايقف عند هذا الحد بل إنه ينظر إلى الله نظرة المجسدين ويصل إلى الاستخفاف بذات الله وتصويره بما لا ينبغي لجلاله . فهو يجعل من الله رائحة ترى بحاسة الشم فيقول:

رغبتي جامحة في أن أرى الله بأنفي ([4])

وهو يتجرأ على ذات الله سبحانه وتعالى إلى درجة أنه يصف الله بأوصاف مثل (محدودب) و (مشرئب الأنوثة) فيقول :

وها جسد الله متشح بالقراءات
محدودب في أسانيده ، مشرئب الأنوثة ([5])

وهذا يعني أن التصوف الجديد يقوم على الخطيئة والمجون لا على التقوى ، وعلى القراءة لا التجربة ، وعلى الشهوة لا على الزهد ، وعلى التلاعب اللفظي لا الرؤيا الصادقة .وهو يدل على انحراف الروح وزيغ النفوس لا على تزكيتها والسمو بها إلى مراتب الكمالات ، وعلى اتباع لخطوات الشيطان لا القصد إلى رضا الله .

أما على مستوى الشكل فإن الملاحظ في الشعر الصوفي الجزائري الحديث عدم اهتمام أصحابه بالموسيقى الداخلية باستثناء نصوص بعض الشعراء مثل الغماري وعثمان لوصيف . فالباحث لا يجد اهتماما بالجانب الصوتي من تشاكل لفظي وتجانس أوتناسب في الأصوات والتراكيب كما هوشأن شعر الأمير عبد القادر ومحمد بن سليمان حديثا وشأن المتصوفة القدامى أمثال الحلاج وابن الفارض وابن عربي وغيرهم . بل إن من شعرائنا الجدد من أدخل إلى مجال الشعر مصطلحات علمية بطريقة نثرية جافة كما هي الحال لدى دحية .فهويستعمل مصطلح بانوراما([6]) وانتروبولوجيات والهرمني ([7])وغير ذلك ، بل تصل القصيدة إلى النثر المحض في قصائده الآتية : (أسطورة هندية) و(نزوح) و(سيرة ذبابة الخل) و(بدايات المخاض) من ديوانه اصطلاح الوهم

([1]) معراج السنونو : أحمد عبد الكريم (ص 17)
([2]) المصدر نفسه (ص 18)
([3]) بلاغات الماء : دحية (ص 49 ، 50)
([4]) المصدر السابق (ص 32)
([5]) اصطلاح الوهم : دحية (ص 78)
([6]) المصدر نفسه (ص 29)
([7]) المصدر نفسه (ص 62)

راهن الشعر المغربي ورهاناته من خلال بعض الإصدارات الشعرية الجديدة

د.نجيب العوفي

أستعمل كلمة (راهن) هنا، بدلالتها الزمنية القريبة والمحاذية التي تعادل وتقابل كلمة (حاضر) أو (آن) présent والراهن لغة، هو الزمن الرهين لوقته ولحظته. والزمن، كما هو معلوم، كتلة هلامية سائلة وديمومة مستمرة لا تنفك عن التدفق والجريان وتند عن الترهيب والتحيين. وحين يتعلق الأمر بالزمن الشعري، وهو زمن زئبقي وإشكالي بامتياز، فإن مسألة التحديدات أو التقييدات الزمنية، تبدو محفوفة بمصاعب ومحاذير جمة. ومن ثم يبدو من الصعب ترهيب هذا الراهن الشعري ترهينا كرونولوجيًا محددًا ومحسوبًا، أي تحديد حدود وتخوم زمنية له، لها نقطة انطلاق ونقطة وصول، وأرى، بديل ذلك وكإجراء تقريبي، أن نوسع قليلا من فسحة الراهن الزمنية لتشمل السنوات الأربع أو الخمس الأخيرة، وهي الفسحة الزمنية الكافية، حسب تصوري، لملامسة جديد الشعر المغربي وراهنه، واستجلاء مؤشراته ورسم بيانه. ولعل كلمة (جديد) هنا التي تحيل على زمن الإصدار الشعري حسب الصيغة المعروفة (صدر حديثا)، لعل هذه الكلمة تسعفنا على ما نحن بصدده، وتضيء المعنى الذي نتوخاه. كما أني أستعمل كلمة (رهانات) المجانسة والمقابلة لكلمة (راهن)، عانيًا بها هذه الخيارات أو التجارب الشعرية التي يصدر عنها الشعراء المغاربة في إصداراتهم الشعرية الأخيرة ويراهنون عليها، على اختلاف أجيالهم ومشاربهم الشعرية. والراهن الشعري بذلك يكاد يمثل بحق، حلبة للرهان الشعري بين الشعراء، تتبارى فيها خيولهم ويتنوع إيقاع حوافرها وصهيلها. وهو «صهيل خيل جريحة» على أية حال، مهما اختلفت إيقاعات ونغمات هذا الصهيل.

وأنجع طريقة لرصد الراهن الشعري واستجلاء رهاناته في نظري، هي إصاخة السمع لآخر الإصدارات والأعمال الشعرية، سيما وأن التظاهرة التي تجمع شملنا في هذه المدينة -الحمامة (تطوان)، تحمل شعار (عيد

الكتاب)، ولا تكتمل طقوس الصيد إلا بالشعر.

وبين يدي جملة وفيرة من الإصدارات الشعرية توالى صدورها في الأونة الأخيرة، وسبق لي أن قدمت وقرأت بعضها في مناسبات سابقة ومتلاحقة. وسأقتصر هنا، حسب، على نماذج من آخر هذه الإصدارات، كيما تقربنا من راهن الشعر المغربي ورهاناته، ليس بقصد قراءتها بالمعنى المنهاجي العميق لمصطلح (قراءة)، فالمقام أضيف شقة من ذلك، ولكن بقصد استشارة بعض التأملات والملحوظات حولها، وهو قصارى ما تسمح به جلسة محددة كهذه.

والإصدارات الشعرية التي تقترحها هذه المداخلة كموضوع للتأمل والملاحظة، هي على التوالي:

- بعد الجلبة / لعبد الكريم الطبال.
- كيمياء / لأحمد محمد حافظ.
- فتنة الأقاصي / لوفاء العمراني.
- هدنة ما / لحسن الوزاني.
- لا أحد في النافذة / لعبد العزيز زغاني.

وهي إصدارات حديثة العهد من جهة، وأصحابها ينتمون إلى أجيال أو "حساسيات شعرية" متمرحلة في الزمان من جهة ثانية. فعبد الكريم الطبال ينتمي إلى جيل الستينات، مع احتسابه تاريخيًا على جيل الخمسينات. وأحمد محمد حافظ ينتمي إلى جيل السبعينات. ووفاء العمراني تنتمي إلى جيل الثمانينات. وحسن الوزاني وعبد العزيز أزغاني ينتميان إلى الجيل الجديد من الشعراء، جيل التسعينات.

وهذا التحقيب الجيلي يظل يلاحقنا كلما رمنا التنصل منه، لكونه يشكل معيارًا إجرائيًا لا ندحة عنه للتميز بين الشعراء وتجاربهم ورهاناتهم. ويحين الجيل هنا بداءة وبداهة، على زمن الإقلاع الشعري.

وغاية هذه الدراسة، أن تلامس برفق ما هو مؤتلف وما هو مختلف في الراهن الشعري ورهاناته، أي بين هذه الأجيال والحساسيات الشعرية، سواء على مستوى الرؤية الشعرية أو على مستوى اللغة الشعرية.

والدراسة لذلك، سوف لن تتوغل في الدخول، بل ستكتفي باستراق النظر، عبر بعض الكوى والمداخل.

وليكن الإصدار الجديد لعبد الكريم الطبال (بعد الجلبة)، مدخلنا الأول.

وفي ظني، وهو ظن مؤكد، أنه لا يمكن الحديث عن الشعر المغربي الحديث في المغرب، دون الحديث عن عبد الكريم الطبال. فهو أقدم وأعرق الشعراء المغاربة الحداثيين، وأكثرهم إخلاصًا للشعر وعكوفًا عليه، كناسك متبتل سقاه عصارة وجدانه وعمره، بلا جلبة أو ضوضاء، وبلا رغبة في الشهرة والأضواء. وعلى امتداد نصف قرن كامل، ظل عبد الكريم الطبال محبرة شعرية لا تنضب ومشكاة متوقدة لا يخبو لها فتيل.

ظل متجدّدًا باستمرار.

ابتدأ عموديًا ثم تحول شاعرًا تفعيليًا يغني للإنسان والوطن والأشياء المنكسرة. وبعد الجلبة. ومكون الحلبة، تحول إلى شاعر «عابر للسبيل» يلتقط بشفافية فائقة وذوق رهيف كسيف، تفاصيل الحياة الصغيرة، ومفردات الطبيعية المنسية.

هذا بإيجاز لا جلبة فيه، هو الرهان أو المسار الشعري لعبد الكريم الطبال، منذ ديوانه الأول الرائد (الطريق إلى الإنسان)، إلى ديوانه الأخير (بعد الجلبة). والطبال بذلك، كائن شعري مؤتلف ومختلف في آن. هو مؤلف فكرًا وحسًا وشعورً ولغة ورؤية للعالم، وهو مختلف أسلوبًا ولغة ورؤية للعالم، وهو مختلف أسلوبًا وشكلاً وزيًا وتجربة.

وتلك علامة على حيوية الشاعر وتجدده.

والعنوان الأخير لديوانه (بعد الجلبة)، دال في حد ذاته على الرسم البياني للتجربة الشعرية للطبال، وتحولها من قضايا الإنسان والوطن الكبرى، إلى القضايا والأشياء الصغرى، إلى همسات ولمسات الطبيعة وتفاصيلها البكر.

إنه نوع من «الكفاف» الشعري، العفيف والرهيف، هذا الذي ارتضاه الشاعر لنفسه. ولنقرأ على سبيل التمثيل والتدليل، قصيدته (الكفاف اليومي).

[غمامة
تمر فوق البيت
مثقلة بالياسمين
تمنحني واحدة
ثم تغيب
في بقية السماء
***
وطائر
ينزل فوق السور
يحمل من سيدتي رسالة
يزفها إلي
ثم يتيه
في بقية الجبال.
***
وطارق
يفتح جفني، حالمًا وراعشًا
يهبني ريشًا
وصوتًا من بياض
ثم يهيم
في بقية النهار.]ص.50-51

جمل قصيرة وقصائد شذرية وموضوعات صغيرة وحميمة، ولغة شفافة ومنحلة، مسكوكة بأناة وذوق رفيع، وإيقاع عروضي ملس لا يتخلف ولا يتلكأ. تلك هي سمات المختلف في مؤتلف الطبال ورهانه الشعري. تلك علامة على النقلة الشعرية من الأشياء الكبرى المنكسرة، إلى الأشياء الصغرى، الحميمة والمنسية. ولا عجب! ففي الجرم الأصغر، ينطوي الجرم الأكبر.

ويواصل الشاعر أحمد محمد حافظ، ذاك الرهان الشعري السبعيني، بطقوسه المتميزة أداءً وبناءً ودلالة، حيث يغدو رهانه اللغة هو رهان القصيدة بأكملها. وهو ما يحققه الشاعر السبعيني أحمد محمد حافظ في إصداره الشعري ذي العنوان الفرد (كيمياء). وحقًا، إنه إسم على مسمى وعنوان دال على مدلوله. ففي هذا الديوان الجميل والجليل، صناعة شعرية حاذقة ومتروية، هي أقرب ما تكون إلى التفاعلات الكيميائية الدقيقة والمحسوبة التي تقتضي صبرًا وأناة ومهارة، كما تقتضي ذاكرة أدبية وتمرسًا بنصوص الشعر العربي، كنصوص غائبة مغذية للنص الجديد ومفجرة لطاقاته.

ولا غرْوَ، فالشاعر أحمد محمد حافظ، سليل مدرسة المجاطي الذي يهديه إحدى قصائده (فاتحة الحروق)، متفاعلاً ومتناصًا مع رائعة الفقيد (الحروق).

وهو أيضا صنو ورصيف للشاعر الفقيد عبد الله راجع الذي يهديه هو الآخر، مرثية رائعة بعنوانه (ترتيل الموت والشهادة).

ولا يهدي الشاعر من ذوب روحه، إلا لمن كان أقرب إليه من حبل الوريد، والطيور على أشكالها تقع.

وحافظ ناسك آخر سبعيني في محراب الشعر، يكابده في صمت، ويصلي له بخشوع، ولا يأبه للضوضاء والأضواء، وذاك ديدن الشعراء الأصلاء. والأعمال الجيدة ماكثة في الأرض، مهما طغى من حولها الزّبد والهباء.

في (كيمياء) أحمد محمد حافظ، رؤية شعرية متماسكة ومنسجمة، وموضوع شعري ساخن وملتزم، ولغة شعرية جزلة ورقيقة، واقتدار على ترويض العروض الخليلي وتوظيف مخزونه الإيقاعي.

لنقرأ على سبيل المثال المقطع التالي مطولته (قلعة المنفى) التي يهديها إلى روح المناضل عمر بنجلون.

- *(للندى عينان:*

عين تستبيح الشرخ إكليلا

وعين تسرج الأيام أهدابًا

على جفن الأماني حين تغدو بسمة

أو حلقة للحزن فينا وصدى الموج صدانا

هكذا وجهي ولوني فستقي

وكلانا شارب في الهم يمّا

وكلانا مزهر في الغم جرحا

يسوي بالدم أحلامًا وجرحا

يعزف التاريخ أنغامًا على ناي الزمان

فاستشق حزني يبابا

أيها المفصول عن عصر تواني).

ص. 68-69

لقد بقي شعر حافظ (وفيه شيء من حافظ !) مؤتلقًا ومنسجمًا مع ذلك الإيقاع السبعيني الباسل، لغة ورؤية ودلالة ورسالة، متجددًا ومتحولاً في صيغه وصوره وانساقه.

في سياق رهانات الراهن الشعري، ثمة رهان فريد وجديد في الإنتاج الشعري، تشترعه لنا بجسارة ومصارة الشاعرة وفاء العمراني في ضميمتها الشعرية الأخيرة (فتنة الأقاصي)، على غير سابق منوال أو مثال. والإبداع الشعري على الدوام، هو صنو الفتنة والدهشة، ونقيض الرتابة والألفة.

فرادة وجدّة هذا الرهان، كامنتان في هذا القران الإبداعي الأنيق الذي تعقده الشاعرة بين الكلمة المطبوعة لمسموعة، بين عرس العين وعرس الأذن، خلافًا لذلك، القران الذي عقده بعض الشعراء في أوساط السبعينات، بين الإبداع الشعري والكتابة الكاليغرافية، من خلال كتابة مضاعفة طباعيًا وبصريًا.

والرهان الشعري هنا، في تجربة (فتنة الأقاصي) محكم الشراك ذكي المقصد، لأن صوت الشاعرة في الكاسيت الشعري الذي يشنف أذن المتلقي ويجتذبه لفتنة الأقاصي على مدى اثنتي وأربعين دقيقة، يشكل في حد ذاته، لا محالة، قصيدة ثانية صائتة مضافة إلى القصيدة المكتوبة الصامتة. أو بعبارة محددة، يعود بالقصيدة الشعرية إلى بكارتها الإبداعية الأولى وطقسها الإنشادي التليد. لهذا نعتقد مبدئيًا، أن وفاء العمراني قد أحسنت صنعًا ولم تشذ عن القاعدة الشعرية العربية المطردة، حين أنشدت شعرها بصوتها ولهاتها، محيية بذلك تقليدًا ومشترعة جديدًا، حين زاوجت وآخت في ضميمة شعرية واحدة بين الكلمة المطبوعة والكلمة المسموعة.

والأقصى والأنأى والأفتن، هو ما يشكل عصب هذه المجموعة، رؤية ولغة ورهانًا، تقول في قصيدة (فتنة الأقاصي) /

- *(ما يملكني لا أعرفه*

ما أعرفه لا أملكه.

أقل حمًا أبغي ما ينبغي

وانتمائي قطعًا،

لما يليق باستقبالي.).ص. 39

وتقول في قصيدة *(صلاة الغائم)*

-*[جراري ملأى ودانية*

إلا أني أميل لأناها

وارفة أعضاء القلب

لا صهوة تقدر على سفري

ما أبهاك وحشة يتآلف فيها ضداي

ضاج مني الجسد بالروح.]. ص 80

الشاعرة إذن، مفتونة بالأقاصي في كل شيء، سيما في الشعر، ولا ترضى بما دون نجومه وبروقه ورعوده، من هنا تمزج الشاعرة في (فتنة الأقاصي)، بين شعرية اللغة وشعرية الصوت وشعرية التشكيل والصورة.

والجملة الشعرية عند الشاعرة، كثيفة، شذرية، ومصقولة، تنتقي مفرداتها من المعجم التراثي تارة، ومن المعجم الصوفي تارة ثانية، ومن المعجم التداولي الحديث تارة ثالثة. وقد تذهب بها فتنة الأقاصي أحيانًا، إلى حدّ التصرف الخاص في الكلمة نحتًا واشتياقا، متأثرة في ذلك لا ريب، بتجربة أدونيس مع اللغة واجتهاده فيها، تأثرها بالمعجم الصوفي، وبخاصة النظري. كما تبدو الدلالة عندها أحيانًا قصية وعصية على المتلقي، وكأنّ ما يهم بالنسبة إليها، ليس هو المعنى الشعري أو الإحالة الشعرية، بل القول الشعري في حد ذاته، كمتعة أو غواية لغوية -جمالية، وكبوح حرّ، يفيض به الوجدان والجسد. وهذا قاسم يكاد يكون مشتركًا بين شعر الثمانينات وشعر التسعينات.

ومع الإصدارات الجديدة لشعراء الجيل الجديد، جيل التسعينات وأواخر الثمانينات، بدا جليًا للعيان وكأن هدنة ماء قد قامت بين الشعر الجديد والقضايا الساخنة الكبرى، كما قامت الهدنة بينه أيضًا وذلك، الإيقاع الشعري الساخن والمشحون، وانكفأ الشعر على ذاته، ينبس في تفاصيله وشؤونه الصغرى، وينحت لنفسه لغة جديدة وأساليب مغايرة.

لست إلا صوتًا

لتاريخ أنهكه

نذب الجنوب.].ص. 25

تتفتت اللغة الشعرية عند الجيل الجديد، وتتشظى شظايا على الورق، كما يتفتت العالم في رؤيته ويفقد توازنه وتماسكه ومعناه.

وفي ديوان عبد العزيز أزغاني (لا أحد في النافذة)، تنضغط القصيدة أحيانًا، كما ينضغط معها العالم، في سطرين.

نقرأ في نص / تذره بعنوان (العالم) /

-[طوار يقرأ صمته

ومسافر تائه].ص. 51.

وعبد العزيز أزغاي، واحد من أنشط وأشغب الأصوات الشعرية الجديدة، احتفر لنفسه أسلوبًا خاصًا في الكتابة الشعرية، قوامه البساطة الملغومة، والسخرية المرة، والرصد الذكي - اللاذع لتفاصيل اليومي والمعيش، والمغيب في حنايا الوجدان.

ومع ولعه بالتفاصيل والجزئيات الخاصة المترعة بالدلالات، يضع العالم برمته أحيانًا في قفص الإدانة والاتهام.

نقرأ له في نصّ بعنوان (خفة العالم) /:

-(لماذا يبدو العالم مزهوًا

بخفته ؟

هناك من يرغب في إتلاف

يديه

في الرهان

هناك من يخرج إلى

النزهة

بشتائم شاسعة

ومن يشهر ثأرًا

في وجه غيمات

صغيرة.. !

ولأن الجميع ذهبوا في

ذات الحرب

لم يبق غير ضجيج الحمقى

أتجرعه، دفعة

واحدة.).ص. 21-22

هذا هو العالم، وهذه هي الرؤية الجديدة له، لدى «الحساسية الجديدة» وهذه هي القصيدة الجديدة تخرق قوانين القصيدة

الحديثة وتنتهك حرمتها وتخلخل توازنها ونظامها، وتخرج نسانها ساخرة وسادرة.

هنا يقطع المختلف مع المؤتلف، ويذهب باختلافه ورهانه إلى آخر المدى.

وتستثير لدينا رهانات الحساسية الشعرية الجديدة، جملة ملاحظات نوجزها إيجازًا في الأسطر التالية /

لقد أضحت اللغة الشعرية، أو بالأحرى اللغات الشعرية المتكاثرة المتواترة، أكثر تحررًا وتخففًا من قيود الشعر وضوابطه النحوية والبلاغية والإيقاعية المميزة له كلفة ثانية وراقية، واقتربت هذه اللغات المختلفة والمؤتلفة في الآن ذاته، من اللغة البسيطة والعادية، المتداولة شفويًا وكتابة. وضاقت الزوايا والأبعاد بالرؤى الشعرية، وتشظت إلى رؤى نووية ومقعرة، تلامس وتلاحق موضوعات صغيرة، وشواغل ذاتية وخاصة، وتلتقط الجزئيات والمفردات الهامشية والمنسية، حانقة على ما حولها وساخرة مما حولها، سخرية مرة ولاذعة، تخفي كثيرًا من التذمر والاحتجاج، وأصبح «اليومي» و «المعيش» بذلك، هو مادة هذا الشعر وحقل دلالته وإشاراته وصوره. من هنا طغت « النثرية» على هذا الشعر، كشكل ملائم ومشاكل لهذه النثرية اليومية، الموغلة في تفاصيلها وجزئياتها. وهذا بالضبط، ما يمثل «كعب إخيل» التجربة أو التجارب الشعرية الجديدة، ونقطتها الحساسة والساخنة، حتى لا أقول مأزقها وضائقتها.

فالشعر، كما هو معلوم، هو التعبير الفائق عن الشعور الفائق والانفعال الفائق بالحياة وأشيائها ورموزها. أما اليومي والمعيش فإنه أنسب شكل أدبي لهما، حسب نظرية الأنواع الأدبية السارية المفعول، هي القصة القصيرة، وليس القصيدة الشعرية.

ويبدو من خلال قراءتنا ومتابعتنا للإصدارات الشعرية الجديدة، كأن الشعر الجديد يضرب صفحًا عن الحدود الفاصلة والمائزة بين الشعر والسرد، كما يضرب صفحًا عن الحدود الفاصلة والمائزة بين الشعر والنثر.

وتلك مفاخرة إبداعية، غير مأمونة العواقب. والذي يخرق أو يلغي قانونًا، دون أن يخلق ويؤسس قانونً بديلاً وعديلاً، يظل أبدًا مراوحًا في المكان، أو قافزًا في الفراغ.

إحالات وهوامش:

1/ – بعد الجلبة / عبد الكريم الطبال
إبداعات سلسلة شراع.
مارس، أبريل 1998 – طنجة.

2/–كيمياء / أحمد محمد حافظ.
مطبعة المعارف الجديدة – الرباط.
ط. 1–1996

3/–فتنة الأقاحي / وفاء العمراني.
منشورات دار الرابطة – الدار البيضاء.
ط. 1– 1997
وقد سبق لي أن قدمت هذه التجربة عقب صدورها بالدار البيضاء. وهذه قطوف من التقديم.

4/–هدنة ما / حسن الوزاني.
منشورات اتحاد كتاب المغرب –
ط.1– 1997.
مطبعة المعارف الجديدة – الرباط.

5/–لا أحد في النافذة / عبد العزيز أزغاني.
افريقيا الشرق. ط. 1. 1997.

6/–عبارة (الحساسية الجديدة)، أطلقها الكاتب المصري أدوار الخراط، على التجارب الإبداعية الجديدة التي يمارسها الأدباء الشباب في مجالي الشعر والسرد. وصفة (الحساسية) بصدد هذه التجارب، أقرب وأنسب من مصطلح (الجيل) الكثير الروغان.

سؤال الوزن عند شعراء « الطليعة »

د.الطّاهر الهمّامي – تونس -

على سبيل التذكير نقول عن « الطليعة » إنّها كانت تلك الحركة التي ملأت الساحة الأدبية التونسية في موقى الستينات ومطلع السبعينات والتي اضطلع بها شباب في الأساس كان جلّ عناصره يتردّد على كلية الآداب، وأفرزها طقس عامّ وخاصّ تداخلت فيه عوامل الثورة والإحباط، ومثّلت نقطة تقاطع بين أصوات جمعتها، على اختلافها، شعارات التجديد والتجريب والتّونسة.فقد عرّفت « الطليعة » نفسها بكونها حركة أدب تجريبي وجاء في بياناتها أنّ« العدّو الألدّ للتجريب هو التقليد »(1).

واختيار هذا المنهج وضع أصحابهُ وجها لوجه مع كلّ ما اعتُبر « ثابتًا » و« نهائيّا » و« سرمديّا » وغير قابل للتبديل. فالتجريب في الآداب كما في العلوم يفترض التجرّد الكامل من الأحكام المسبّقة. وعرّف الطّليعيون الأدب على لسان بعضهم بالقول « إنّه الضدّ تماما وهو أوج الرفض لكلّ جمود، لكلّ تحجر ولكلّ وقوف »(2)، وعرّفو الأدب الطلائعيّ بكونه هو الذي « يكسّر القواعد المتعارفة ويحطّم الحواجز الافقيّة التي يتواضعُ عليها الناس »(3)، كما عرّفوه بالقول إنّه « تجاوز أبدي لأنّه يتضمّنُ الحيرة في أعماقه »(4) و« عدوان مستمّر على القاعدة والمقاعد والقعود والتقاعد والتقعيد والعقد والعقائد والتعقيد وذي القعدة »(5) وأخيرا هو« ثورة دائمة وتساؤل لا ينتهي »(6).

وانطلاقا من هذا المفهوم عرّفوا « الخلق » بالحرّيّة الّتي « لا تعرف الحدود ولا تعترف بالقيود »(7) وقالو إنّ « القواعد ليست سرمدية... »(8).

ودعوا إلى ضرورة استبدال جهاز الاصطلاحات الأدبية التقليديّة إذ رأو في« أدب » و«أديب » نفحة خرافية(9). وأطلق الشعراء منهم على شعرهم لافتات ضدّية من قبيل« غير العمودي والحرّ » و «قصائد مضادّة » و« شعر لا يعتمد التفعيلة » وأعلن الجمع « أنّ الماضي لا يعود ولن يعود وأنّ القديد لا يمكن أن يتحوّل إلى لحم طرّي... » (10) وهكذا شكّلت الطليعة » لحظة من لحظات السؤال الكبيرة خلال القرن الحالي بل يحقُّ اعتبارُها الثانية، تونسيا، بعد اللحظة الرومنسيّة في الثلاثينات.

اكتظ معجم الحركة إذن بما مداره الرفض والنقض والحيرة والبحث والمراجعة وامتدّ التساؤل إلى كلّ شيء، ولم تدُر رحاه دورانها حول الشعر. وكان سؤال الوزن أهم الأسئلة التي أثيرت وظلّ الشعراء- « يتبعهم الغاوُون » - وظلّوا- وهم يسهرون جرّاها ويختصمون.

فما هو محتوى مدّونتنا وكيف طرح شعراء الطليعة هذا السؤال وماذا كان فحوى إجابتهم وفيم اتّفقوا وافترقوا وما الذي أخيراً أنجزوا ولم ينجزوا ؟

أحصينا ثمانية عشر اسما نشروا أيّام « الطليعة » تحت إحدى لافتاتها الشعريّة أو انتموا إليها بصورة من الصّور، لكنّ سبعة منهم فحسب كانوا محور السؤال المذكور، سؤال الوزن، هم على التوالي:

* محمّد الحبيب زنّاد في: المجزوم ب « لم » - دار الثقافة ابن خلدون 1970.

* الطاهر الهمّامي في:

- الحصار، الدار التونسية للنّشر، 1972.

- كلمات بيانية، الفكر والعمل الثقافي (1969-1971)

- محاضرات ومقالات منها خاصّة « قضية الشعر العربي » ، الفكر، ديسمبر 1971.

- دراسة عروضية لديوان أبي القاسم الشابّي (كيف نعتبرُ الشابي مجدّدا)، رسالة جامعية نوقشت في أكتوبر 1972 ونُشرت في طبعتها الأولى سنة 1976 عن الدار التونسية للنشر.

* محمّد مصمولي في:

- رافض والعشق معي، الدار التونسية للنشر، 1972.

-كتابات أخرى (الفكر، العمل الثقافي...).

* فضيلة الشابّي في: روائح الأرض والغضب، المؤسّسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1973.

* صالح القرمادي في: اللحمة الحيّة، دار سراس للنشر، 1970.

* محمود التونسي في: نصوص متفرقة (الفكر- ثقافة- العمل الثقافي...).

* سمير العيّادي في: نصوص متفرقة (الفكر- ثقافة- العمل الثقافي...).

بيد أنّ الرباعي الأخير لم يطرح بصورة مباشرة سؤال الوزن وتولّى طرحه مكانهُ:

* توفيق بكّار وهو يقدّم ديوان القرمادي تحت عنوان « شعر لم يغتسل بإبريق ».

* محمد صالح بن عمر في: « لمحة عن الإتّجاهات الشعرية الجديدة بتونس » (الع. الث. 1972/6/9 وكتابات أخرى مبثوثة بين مناشر الحركة.

* البشير بن سلامة في: « التفعيلة ليست وحدة إيقاعية » (الع. الث. 1969/10/24 و« الجديد في شعر غ. الع. والحرّ» (الع. الث. 1970/02/27 وغيرهما من الفصول التي ضمّها فيما بعد كتابه: اللّغة العربية ومشاكل الكتابة(1971).

وقد أفضى بنا فحص هذه المصادر إلى تبيُّن أصناف أربعة من الشعراء في علاقة بسؤال الوزن:

الأوّل طرحه في شعره وخارج شعره (الهمّامي).

والثاني طرحه في شعره (الزنّاد).

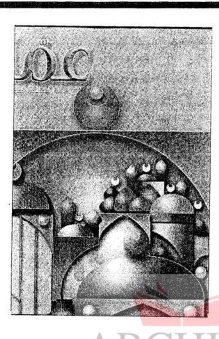
والثالث طرحه خارج شعره (المصمولي).

والرابع لم يطرحه وتكفّل النّقاد والدعاة بالمهمّة (الربّاعي المذكور).

فهم شعراء الطّليعة الوزن ذلك الفهم الشائع الذي حصر دلالته في موسيقى الإطار القائمة على عروض الخليل والذي اختزلته القولة الشائعة:

« الشعرُ كلام موزون مقفى ». ومن ثمّة كان رفضُ الموزون عندهم يعني رفض النّظم على بحور الشعر وتفعيلاته والخضوع لسننه وتقاليده، سواء أكان « عموديًا » أو « حرًا » ولعلّ أطرف ما في الأمر هو تحويل النّص الإبداعي نفسه إلى ميدان قول على القول، وجدال نظريّ. فقد يعترضك في غضون النّص الشعري من هذه الظاهرة مقطع بكامله مثل هذا الذي ينتهي على وقعه « ماء وطين » (11) للزنّاد، بعد أن يعبث بنظام الأشياء ويعربد، فيقول معرّضا بالعروض وأهله:

وقد يعترض المعترضون
من عارضيّ الأزياء
والعُروض العريضه
والعروض المريضة
ومن العوارض
ومن المحافظين على الأعراض
بأن كلامي هذا غير موزون
فيه لحن فهوملحون
غيرُ قابل للتلحين
فأقول لهم:



يا ناس

يا ناس

أنا لست خنّاس

وما أنا بأبي نوّاس

إنّما

إنّما

أنا رجل حساس

كلامي مرسل معجون

فيه ثورة وجنون

كلامي من ماء وطين

في القرن العشرين

وأنا حزين

يهزّني النعاس

ثمّ يظلُّ هذا الهاجس مقيما عند صاحب «المجزوم بلم» يطفو في مقام الثورة حين تتهاوى جميع القيم بما فيها قيمُ القريض. وهاهو يتوق إلى نقل إيقاع البحر داخل «بكائية البحر»(12) فيكون وزنها البحر الأبيض المتوسط، هذا الجار الذي اختطف أمّه:

أعطني من ملحك يا بحر

أعطني الأحزان

رشّني برؤى العميان

أسمعني ضجيج الألوان

أعطني من ملحك يا بحر

شوّش عليّ الأوزان !!

ويقفز سؤال الوزن إلى غلاف باكورة أشعاره، « المجزوم بلم » حيث نقرأ:« أنا لست المتنبي ولا الشابّي .

أنا من مدينة المنستير(...) هذه بعض أشعاري تنفست بها وقد امتزجت بأذني أنغام الشوارع». وفي أشعار محمّد الحبيب الزنّاد تحضر الشوارع فعلا، شوارع تونس العاصمة،

عبر أصوات باعتها وشُراتها. شراة الملابس القديمة (الروبافيكا) وقد خصّهم ب« نداءات في صباح المدينة » (13) وباعة السجائر من خلال « بائع السواقر» (14) ومَاسحي الأحذية كما في « الشيات الصغير » (15) وغير هؤلاء من المهمّشين الذين تقع عليهم عين الشاعر بالمقاهي والملاهي أو تتناهى إلى أذنه أصوات بعضهم يمرّ صباحا تحت نافذة بيته الذي كان يقيم به في شارع 18 جانفي بتونس العاصمة أو يتولّى بنفسه ترجمة المكتوم والمكبوت الذي يجيش داخل صدر البعض الآخر.

ويحتضن نصّ الهمّامي بدوره مسألة الوزن التي تتخذ عنده أشكالا مختلفة فتارة هي تعريضُ ساخر ب « ماقولة سيدي القاموس» (16) التي منها قوله:

والشعر كلام موزون مقفى

ماء سلسبيل

وعسل مصفى

وبالقصيدة« العموديّة» (17):

قصيدة عموديّة

عموديّةٌ أفقيّة

نفاثةٌ في العُقد

حمّالةٌ للشرّ

وجلابة للنكد

تناصبني العداء

تضرب عليّ الحصار

تمنعني من السّير

من السّير بحريّة

وتارة« محاكمة » (18) يتخيّلها الشاعر ويتخيّل لسان الاتهام فيها يقول:

شعرُك لا وزن له ولا منطق فيه

كلامك الجهل والتّيه

وأنت رجل خلواض

تُغنّي للريح

وتبني القصور في إسبانيا

لكنّ صاحب « الحصار » خاض معركة الأوزان خارج النّص الشعري أكثر ممّا خاضها داخله، فأنجز، فضلا عن المحاضرات والمقال، بيانا (Manifeste) نشر حلقاته تباعا في منابر الحركة بين 1969 و1971، تحت عنوان: « كلمات بيانيّة في غير العمودي والحرّ» وضمنّها نظرته إلى الوزن ورؤيته البديلة، كقوله:

– « نرفض البقاء في حدود الرّؤية الضيّقة لمألوف الوزن... ونطمح إلى إرساء لغة شعريّة جديدة» (كلمة بيانية أولى: الفكر، نوفمبر 1969، ص87).

– « الوزن نظام نظري لا يعبّر عن الحقيقة الإيقاعيّة الكامنة في اللّغة، والذي « يزنُ» يفقد الكثير من تلك الطاقة» . و« تجربة « شعر » اللبنانية سقطت في النثريّة والإبهام، كتب أصحابها « قصيدة النثر» ونحن نكتب غير العمودي والحرّ، نخوض تجربة مغايرة، نصرّ على ترجمة الحياة شعرا » و« المضمون يفرض شكله، شكلُ ومضمون يولدان معا...كلاهما يستوجب المعاناة وإلاّ فأين تمام الخلق؟» (كلمة بيانية ثانية: الفكر – جانفي 1970، ص56).

– « موسيقى هذا الشعر تردّ إلى مصدرين: الطاقة الكامنة في اللّغة + الذائع الصوتي في العصر » (كلمة بيانية ثالثة: الفكر – مارس 1970، ص94).

« الشعر الجديد ليس مجرّد خروج على الوزن وإلا فلكل شاعر أو متشاعر أن يدّعي أنّه ابتدأ به حياته» (كلمة بيانية سادسة: العمل الثقافي 71/07/30: ص4).

ولم يقنع الهمّامي على خلاف أصحابه بالتحسّس والتلمّس، فحاول تطوير طرحه لمسألة الموسيقى الشعريّة، وتجلّى ذلك في عملين رام بهما نقل الدّعوة إلى منبر ملتقى « هواة الأدب» حيث ألقى محاضرته « قضية الشعر العربي» (19) وزعم أنّ « بإمكان العربيّة أبنية موسيقية جديدة » وأنّ« غير العمودي والحرّ شعر مقطعي– نبري «Poésie Syllabo-accentuelle جامع لخصائص الفرنسي والإنجليزي، ثمّ إلى مدارج الجامعة حيث تقدم بدراسته العروضيّة لديوان الشابي واستخلص أنّ « أساس الموسيقى في الشعر ليس الوزن بقدر ما هو الصّوت...» (20).

أمّا محمّد المصمولي فقد عبّر عن موقفه من هذه المسألة في نصوص سبقت ظهور « الطّليعة» وأفرزها المناخ الذي هيّأ لها، مناخ الستينات، وأخرى واكبتها. فمُبكّرا عنّ لصاحب « القصائد المضادّة» أنّ « الأساس الوزني الخليليّ الموحّد القافية لا تكمن روعته إلاّ في الماضي... ليست في الأوزان أو في قالب دون آخر» (22) وأنّ « الشعر الأصيل رؤيا– ومن هنا فهو أسمى من أن يخضع لقاعدة أو قانون إلاّ القاعدة التي تقتضيها تجربة « الشعر» والقانون الذي يسنّه فيض « الشعر » بمطلق الحرّيّة »(23).

وهكذا يجد الباحثون عن نظام إيقاعي جديد أنفسهم في التسلّل أمام رفض المصموني لأيّة قاعدة وأي تقعيد أصلا، فقصيدته المضادّة « كتابة تجريبيّة رافضة للتحديدات الجاهزة ولكلّ التحديدات الممكن إحداثها مستقبلا» بل يجب القول ب « استحالة التحديد الجامع المانع » (24) و « خلافا للمعتاد، الإيقاع الجديد ... هو إيقاع غير منفصل عن الصورة الشعريّة، فهو إذن إيقاع لا يُقصد لذاته، بل لتنغيم الصورة وترجمة ألوانها وظلالها وأضوائها بواسطة إيقاع شبه عفوي، يجعل القارئ يرى بأذنه، ويسمع بكافة حواسه...»

فالخلق لا يتحقق في عبوديّة القواعد، والشعر العبقريّ فوق كلّ قانون لأنّ وزنه الخالد هو التجربة الصميمة، وقافيته هي نبض الحياة، أمّا مقياس أصالته فهو « الإنسان » (25).

وغير بعيد عن حجاج الشعراء كان حجاجُ الواقفين وراء الحركة أو معها بالتنظير والتعريف والنقد. فالقرمادي- في ما يقدّم توفيق بكّار- « لوى عنكوش البلاغة بيدين خشنتين» وشعره « عديم الوزن قليل القافية وهو مع ذلك شعر والشعر إذا أزلت عنه دربكة الأوزان وتصفيق القوافي ظلّ شعرا لأنّ الشّعر بالجوهر والروح (...). والشعر العصري ميزانه تفعيلة الحياة لا تفعيلة لخليل... » و« توقيع العصر مكسور مبتور بلا انتظام بلا انسجام لا مستفعلن ولا فعولن» .

هكذا شأن الشعر الحقّ إذن، قرين الحياة، والعصر، ثمّ يصعّد المدافع وتيرة مجادلة السائد ويضيف محتجّا بهذا الارتباط الوثيق:

« وبعدُ فأصل الشعر عند العرب الحداءُ والحداء قُدّ على وتيرة الإبل في سيرها. أفيركب الشاعر منّا اليوم السيارة والقطار والطائرة ويزنُ بخطو الجمال؟ (...) والشعر العصريّ موسيقاه قعقعة الدواليب في المعامل وأزيز محركات السيارات في الشوارع وخوار الباخرة تدخل الميناء ودوّي الطائرة تحلّق في السماء(...) ودقة المهراس فوق رأسك في الشقة فهو شقشك(...) وتصفيق المصفقين وأنّه الجائعين و« تمرطيق» الطاعمين ودقات القلب وسكوت الضمير. موسيقى حسيّة لا هرمونيا ولا سمفونيا(...)، نشاز في نشاز بلا قافية ولا ترجيع. لقد فات عهد يا للنّي» (26).

وعلى النغمة نفسها يعزف محمّد صالح بن عمر والهادي بوحوش في ثلاث حلقات من فصل بعنوان « موسيقى شعريّة جديدة» (27).

ف« ما دامت النغمات والإيقاعات التي تتضمنّها البحور الخليليّة مستوحاة من المحيط الصوتي الجاهلي فلا بأس إذن إذا تعلقت همّة الشاعر التونسي الجديد سنة 1970 بتطوير موسيقى الشعر العربي قصد التعبير عن معطيات الحياة الجديدة...» التي تؤلف « مقوّمات الشخصيّة التونسيّة » بتراثها الشعبي ولغتها العربيّة وبُعدها الإفريقي. والشعر الجديد يستفيد من هذه الروافد الثلاثة في تشكيل مبناه، وتحديد معناه، وهنا راح الدارسان يبحثان عن صدى موسيقى الجاز التي يتعاطاها الفنانون الزنوج، بالعودة إلى قصائد « غير العمودي والحرّ»

وتفكيك بنيتها الإيقاعية. وفي الوقت نفسه يعيب ناقد « الطّليعة» – بن عمر– على بقيّة المناحي الشعريّة (التي كان يتيحها التونسي والعيّادي والمصمولي خاصّة) أنّها لم تُعر أهميّة لمسألة

« الأصالة» وهي تتجسّد شعريًا في الحفاظ على عنصر الموسيقى الذي حافظ عليه « غير العمودي والحرّ» (28) فاستحقّ تمثيل « مرحلة الخروج من الوزن الكلاسيكي» (29) وتشكيل « نواة لشعر تونسي أصيل» (29) بل يذهب بن عمر إلى حدّ نفي صفة الانتماء إلى الشعر عن « القصائد المضادّة » (30).

أما بن سلامة فقد انطلق من أنّ « عبقريّة العربيّة لا تكمن في أوزانها بل في نحوها فقط» (31) ومن كون « الوزن الواحد لا يحتمل إلاّ تجربة واحدة» (32) و «التفعيلة ليست وحدة إيقاعيّة »(33) و« موسيقى الشعر الجديد حاملةُ إيقاعات وموسيقى النّفس التونسي »(34) وارتأى « دفع الشعر الفصيح إلى أن يستمدّ من أوزان الشعبي كالبورجيلة وغيره... لأنّ هذا الأدب يترجم في الحقيقة عن أصالتنا ويعبّر في هياكله عن هيكل الحياة فينا... » (35) وعرض بن سلامة مشروع التطعيم الإيقاعي هذا على عبد المجيد بن جدّو الذي كان مهتمًا بأوزان الشعر الشعبي وفي الآن نفسه يقرض القريض.

وبعدُ، فإنّ الإجابة على سؤال الوزن ظلّت عند البعض من هؤلاء عامّة وضبابيّة وقيد التحسّس، يقودها هاجس المطابقة بين إيقاع الشّعر وإيقاع العصر، فيما حاول البعض تعميق النظر في المسألة والحديث عن بديل يجتاز به عروض الخليل، وسكت البعض الآخر، وهو يروم كتابة « النّص» (36) ويتوخّى « موسيقى الأفكار» (37) أو ينظر إلى الموسيقى الشعريّة باعتبارها « مجرّد صيغة تعبيريّة كغيرها من الصيّغ الأخرى يمكن الإستغناء عنها تماما واستبدالها بصيغ مستوحاة من الرّقص أو المسرح أو السّينما»(38) ولئن ظلّ صاحب « القصيدة المضادّة» يرفض نسبتها إلى النثر والشعر معا ويعتبرها مجاوزة لكليهما فإنّ أصحاب « غير. العمودي والحرّ» ما نفكّوا يؤكّدون أنّهم، وهم يخرجون على نظام التفعيلة، يلازمون كتابة الشعر، ومن ثمّة يخالفون « قصيدة النّثر» لأنّها « سقطت في النّثريّة والإبهام» (39).

قد اتّفق الكلّ في مبدإ الثورة على القديم، وفي مستنداتها ومبرراتها التطوّر، النسبيّة، الخصوصيّة= العصر، الحياة،...) لكنّهم افترقوا في صيغة البديل وصياغته بين من كتب كتابة ومن اختار لها شعارا يدلّ على منحاها، بين من أحسّ بالضرورة الإيقاعيّة الجديدة ومن جاوز الإحساس إلى الوعي وحاول التقنين.

بيد أنّ الإجابة ظلّت، رغم صدق النوايا ومشاريع البحث، معلقة، وظلّ سؤال الوزن قائما كما لو لم يُطرح، وذلك لسببين، فيما نرى:

الأوّل: مناقضة فكرة النظام (الموسيقى الجديدة) الذي سعى وراءه بعض شعراء الحركة ونقّادها لمبدإ التلقائية ونقض النظام الذي انطلقوا منه، بناء على استقلال مضمون كل نص شعري بشكله الإيقاعي الخاصّ.

وقد كان واضحا أنّ هؤلاء انجرّوا- تحت وطأة الإرباك الذي كان يمرّسه الخصوم- إلى رهان عسير المنال إن لم يكن مستحيلا، ونقضوا منطلقاتهم.

الثاني: عدم تسلّح شعراء الحركة ودعاتها بما يلزم من معرفة التراث حتّى تتسنّى لهم مواجهة الضغط بنفس الثقة التي جعلت أبا العتاهية يجيب في مقام مماثل: « أنا أكبر من العروض» . لقد عاقت هذا الشباب الذي اضطلع بالتجديد قلّة اطّلاعه على تراثه ومن ثمّ سطحيّة استخدامه له في تشريع مشروعه الحداثي.

وينبغي الإقرار الآن أنّ إعادة قراءة هذا التراث (النقدي والشعري والسردي...) كانت مهمّة ما تزال في بدايتها، بل كان النظر إلى ماضي الذات القوميّة يطبعه الازدراء أحيانا أمام بريق الحاضر الأجنبي، ولو أتيح لجيل الستينات وأوائل السبعينات هذا الذي أتيح للجيل اللاّحق لأمكنه أن يدرك أنّ الوزن عند القدامى أنفسهم لم يكن يمثّل عنصرا حاسما في الشعر ولا كان الشّعر كلّه « موزونا مقفى» على السمت الخليليّ(40). وهكذا لوجد في المُنجز النقدي والإبداعي القديم شواهد عديدة. ولعلّه من طريف الصّدف أن يكون المناخ الذي أنجب «الطّليعة» نفسُه وراء انكباب باحث مثل كمال أبو ديب للجواب على السؤال الذي أرّق شعراءها ونقادها:

سؤال الوزن(41). فقد عاد إلى التراث الشعري العربي في ضوء الدراسات الإيقاعيّة الحديثة وراح ينحو « نحو بديل جذري لعروض الخليل...» قائم على النبر، منطلقا من كون العروضين العرب أخفقوا في التفريق بين الوزن والإيقاع وقصرُوا حديثهم كله على الوزن فلم يفهموا البُعد الحقيقيّ لعمل الخليل وحوّلوا العروض العربي إلى عروض كمّي مُخفين بذلك بُعده الآخر الأصيل: حيويّة النبر (42) الذي هو الفاعلية الحقيقيّة الجذريّة في إيقاع الشّعر العربي (43). ومؤدّى هذا البحث أنّ الموسيقى الشعريّة العربيّة تنبني على عنصر أشمل وأعم من الوزن هو الإيقاع (44) الأمر الذي يفسّر ظاهرة الخروج على نظام البحور المعروفة قديما كما حديثا.

لكنّ مشروع التقعيد الجديد الذي شرع فيه كمال أبو ديب، شأنه شأن البدائل الأخرى التي رامت، قبله وبعده، تخطي نظام التفعيلة، ظلّ حبرا على ورق ولم يشق طريقه إلى الحياة. فهل معنى ذلك أنّ هذا النظام من عبقريّة اللّغة العربيّة كما يقولون أم أنّ صموده وبقاءه من كونه صار عنوان هويّة فلا محيد عنه إلاّ مقابل إحساس بتفاقم اليتم الحضاري والانبتات؟ أم أنّ الوقت لم ينضج بعد لمجاوزته؟ أم أنّ كلّ ما عليها من التنظيرات فان- ولو كان « طليعيّا» - ولا يبقى إلا وجه القصيدة، فإمّا أن يُقنع أو لا يُقنع؟

الهوامش:

(1) عز الدين المدني: الأدب التجريبي، أسسه وغاياته، الفكر، ديسمبر1969، ص24.

(2) عز الدين المدني: من استجوابه ب « العمل الثقافي»، 7-5-1971، ص2.

(3) محمّد صالح بن عمر: لماذا الأدب الطلائعي التونسي؟، الفكر، ديسمبر 1970، ص33.

(4) عز الدين المدني: الحيرة والخلق، الفكر، أفريل 1969، ص35.

(5) محمّد مصمولي: القصائد المضادّة تفجير دائم للقوالب، الفكر، أكتوبر 1972، ص58.

(6) محمّد مصمولي: من لقاء معه، مجلة ثقافة، ع1، شتاء 1969، ص27.

(7) عز الدين المدني: الحيرة والخلق، الفكر، أفريل 1969، ص35.

(8) عز الدين المدني: بين القصّة التونسيّة الحديثة والقصّة المصريّة الجديدة، العمل الثقافي، 12-9-1969، ص 7/6.

(9) محمّد صالح بن عمر: تجاوز المفهوم الخرافي للأدب، الأيام، 1971/3/8.

(10) عز الدين المدني: المقاييس والموازيين، ثقافة، ع9، سبتمبر 1972، ص15.

(11) محمّد الحبيب الزنّاد: المجزوم بلم، ص32-33.

(12) محمّد الحبيب الزنّاد: المجزوم بلم، ص6.

(13) محمّد الحبيب الزنّاد: المجزوم بلم، ص36.

(14) محمّد الحبيب الزنّاد: المجزوم بلم، ص23.

(15) محمّد الحبيب الزنّاد: المجزوم بلم، ص12.

(16) الطّاهر الهمّامي: الحصار، ص80.

(17) الطّاهر الهمّامي: الحصار، ص38.

(18) الطّاهر الهمّامي: الحصار، ص100.

(19) الطّاهر الهمّامي: الفكر، ديسمبر 1971، ص14.

(20) الطّاهر الهمّامي: كيف نعتبر الشابي مجدّدا، الدار التونسيّة للنشر، ط3، 1985،ص148.

(21) محمّد مصمولي: نحو قصيدة النثر، رافض والعشق معي، ص100.

(22) نفسه.

(23) نفسه.

(24) محمّد مصمولي: القصائد المضادّة تفجير دائم للقوالب، الفكر، أكتوبر1972، ص64.

(25) محمّد مصمولي: رافض والعشق معي، ص100.

(26) توفيق بكّار: تقديم « اللحمة الحيّة » لصالح القرمادي، غير مُرقم.

(27) محمّد صالح بن عمر والهادي بوحوش: الفكر، جانفي 70 وفيفري 70 وأفريل 70.

(28) محمّد صالح بن عمر: عن المجزوم بلم، الع، الث-1970/7/3، ص8.

(29) محمّد صالح بن عمر:لمحة عن الاتّجاهات الشعريّة الجديدة بتونس،الع.الث.72/6/9، ص2و11

(30) محمّد صالح بن عمر: عن المجزوم بلم- الع. الث. 1970/7/3، ص8.

(31) البشير بن سلامة: الجديد في شعر« غ. الع. والحر »، الع. الث. 1970/2/27، ص5.

(32) البشير بن سلامة: عودة إلى لغة الشعر العربي، الفكر، مارس 1969، ص2.

(33) البشير بن سلامة: الع. الث. 1969/10/14، ص5

(34) البشير بن سلامة: من استجوابه ب « الهدف» ، 1975/5/20.

(35) البشير بن سلامة: الأسلوب واللغة التجاوز، الفكر، مارس 1969، ص2.

(36) يقدّم سمير العيّادي « زجاج لن يتهشّم» بقوله: «هذا النص ليس قصيدا ولا أيّ آخر غير هدير حالي في خريف عرفٍ نبل عينيك»، الفكر، ديسمبر 69، ص11.

(37) البشير بن سلامة: إحالة ص31.

(38) محمّد صالح بن عمر، إحالة ص30.

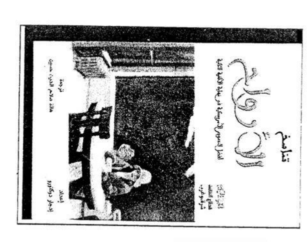
(39) الطّاهر الهمّامي: كلمة بيانية ثانية، الفكر، جانفي 1970، ص56.

(40) أنظر المعطيات التي يقدّمها د.عبد الله محمّد الغذامي في« الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشّعر الحديث» ، مصر 1987.

(41) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشّعر العربي، ط1، بيروت1974، وسبق أن نشرت نواة المشروع في « مواقف » ، تموز/ آب 1972، ص17-67.

(42) النبر (accent) : « إشباع مقطع من المقاطع بأن تُقوّي إمّا ارتفاعه الموسيقي أو شدّته أو مداه أو عدّة عناصر من هذه في الوقت نفسه» ، علم أصوات اللغة العربية- جان كانتيو - تعريب صالح القرمادي، تونس 1966، ص194.

(43) المرجع قبل السابق، ص230-231.



الأبعاد النفسية للصورة الشعرية

د.مصطفى البشير قط
جامعة المسيلة

يعرف الشاعر – أزرا باوند Ezra Baound – الصورة الشعرية بأنّها: تلك التي تقدّم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن. ويعرّفها "هويلي hwili " بقوله: إنّها الشعور المستقر في الذاكرة، الذي يرتبط في سريّة بمشاعر أخرى، ويعدل منها، وعندما تخرج هذه المشاعر إلى الضوء وتبحث عن جسم فإنّها تأخذ مظهر الصورة في الشعر والرسم أو النحت، وإن كان هذا لا يتضح في الموسيقى.

فالصورة الشعرية إذن كما يظهر من التعريفين السابقين أساسها عنصران متشابكان، لا يمكن الفصل بينهما في تشكيلها هما: العاطفة والعقل(1)، ينشأ إحساس عاطفي ثم سرعان ما يتحوّل إلى فكرة لا يمكن لها أن تبقى مجردة، فتتسربل بسربال الخيال تحت قوّة العاطفة، فتظهر في الصورة الشعرية الفنية، فالصلة إذن بين الصورة الشعرية ونفسية الشاعر صلة قوية جدّا، وفي هذا المقال القصير سوف نحاول الكشف عن خفايا هذه الصلة القوية مبتعدين قدر الإمكان عن المتاهات والتعقيدات الفلسفية التي غرق فيها النقد الأدبي الحديث، وإذا كان كل مذهب أدبي غربي ينظر إلى الصورة الفنية نظرة تختلف عن المذاهب الأخرى، فإننا لن نتكلم في هذا البحث الموجز على الصورة الفنية وفق مفهوم كل مذهب من هذه المذاهب بل سوف نتكلم عليها بصفة عامة مجملة، كما يتراءى لنا من خلال كل هذه المذاهب الأدبية(2).

وما أجدرنا أن نطرح بادئ ذي بدء هذا السؤال ليكون منطلقنا في الكشف عن هذه

الصلة الحميمة بين الصورة الشعرية ونفس الشاعر، هل الشاعر في صوره يحاول أن ينسق ذاته وفقا للوجود الخارجي، أم ينسق الوجود الخارجي وفقا لذاته؟ وبمعنى آخر هل يصف الشاعر ذاته من خلال الطبيعة أم يصف الطبيعة من خلال ذاته؟

إنّ هذين الموقفين الفنيين يلخصان فلسفة الفن قديمًا وحديثًا (3).

في رأينا أنّ الشاعر يصف الوجود الخارجي الطبيعي من خلال ذاته، ذلك أنه يخضع الطبيعة لمختلف انفعالاته النفسية وعواطفه الذاتية، فيصف هذا الوجود الخارجي كما يتراءى له هو، ووفقا لحالته النفسية، وتصوّراته الخاصة، فيسقط ذاته على هذا الوجود الخارجي ليغدو رمزا لنفسيته، ذلك أنّ المفهوم المعاصر للشعر يختلف عن المفهوم القديم، فإذا كان الشعر قديما يعرف على أنّه "الكلام لموزون المقفى" على النحو الذي نجده عند قدامة بن جعفر وعند ابن طباطبا العلوي، فإنّ المفهوم المعاصر للشعر يختلف عن المفهوم القديم اختلافا جوهريا، فإذا كان النقد القديم أي ينظر إلى الشعر نظرة شكلية خارجية، فإنّ النقد المعاصر ينظر إليه نظرة ضمنية جوهرية، فليس الشعر مجرد أوزان وقواف مرصوفة، بل هو كشف وإشراق يطالع النفوس فيعبر عن معاناتها بألامها وآمالها، مفهوم الشعر المعاصر كما يحدده ت.س. اليوت Elyote "هو خلاصة المعرفة البشرية" ويقول الشاعر والناقد الإنجليزي وردز ورث Words Worth- في مقدمته لديوان "غنائيات" (4)، "إنّ كل شعر جيد هو فيض تلقائي لمشاعر قوية" ذلك أنّ غاية الشاعر أن يعبّر عن عاطفة أحسّها، فتتحوّل العاطفة إلى فكرة ذهنية، ولكي تظهر هذه الفكرة إلى الوجود لابدّ لها من ارتداء الصورة الفنية، فالصورة الفنية هي التي تحمل الفكرة إلى المتلقين، والحقيقة النقدية أنّ الخيال الذي تتولد منه الصور الفنية هو وليد العاطفة، وبذلك فإنّه لايمكن لنا أن نفصل بين العاطفة وبين الصورة، والشاعر الإنطباعي الأصيل الذي يعبر عن نفسه بصدق وإخلاص لايمكن له أن يجد صورا جاهزة معدّة للتعبير عن مشاعره وأفكاره، بل إنّه يقدمها إلى الآخرين في صورتها الخاصة، تلك الصورة التي تتولد تلقائيا مع الشعور نفسه أو الفكرة، وقد عرف معلمو البلاغة أنّ حفظ التلميذ للتشبيهات والإشعارات الجاهزة لا يصنع منه شاعرا أصيلا، إذ ان هذه البلاغة لابدّ أن تبدأ حركتها من النفس فتنبت مع الشعور ولا تكون سابقة له، وليس هناك قائمة بالصور أو التركيبات الحسّية ذات الشحنات المرصودة من المشاعر يمكن أن يلجأ إليها المتفنن حين يشاء ليتخذ منها أدوات للتعبير عن نفسه، ولو وجدت لضاعت كل أهمية للشعر، ولصرنا في غير حاجة إلى الشعراء(5)، وبذلك ندرك أنّ هذه الصور الفنية ما هي إلاّ رموز لأفكار معيّنة تحمل في رحمها دلالات نفسية معيّنة، فالصورة الشعرية تنتمي إلى ذات الشاعر أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع.

وفي هذا الإطار نفهم أنّ الصور الفنية لوصف الأطلال في الشعر الجاهلي ما هي إلاّ رموز لدلالات نفسية تموج بها نفوس هؤلاء الشعراء، ذلك أنّ الشاعر من خلال وصفه لهذه الأطلال بما اعتورها من عوامل العدم والفناء والحياة والنماء، إنّما كان يعبر

عن صراعه هو مع القدر، فالصور الطلية في الشعر الجاهلي هي رمز لمعاناة القسر والعبودية التي تمارس على الإنسان من جرّاء رزوحه تحت وطأة القدر، وعلى هذا يجب أن ننظر إلى الصورة الشعرية لا على أنّها تمثّل الوجود الخارجي الواقعي بل على أنّها تمثّل الجو الداخلي النفسي للشاعر، وكل ما تمثله من الوجود الخارجي الواقعي هو المفردات الحسّية المرئية التي يشكل بواسطتها الشاعر صوره الفنية، ليتمكن عن طريقها من التأثير على القارئ أو السامع، لذلك فإنّه من الضرورات الأوّلية في قراءتنا للشعر أن ندرك الألفاظ إدراكا تصوّريا، فنرى الصورة رؤية واضحة كما يقدّمها الشاعر، وأنه بغير هذه الرؤية كما يذهب "جيننجز jennings " في كتابه (الإستعارة في الشعر): "لا يجد القارئ أمامه بحال من الأحوال ما كان أمام الشاعر في أثناء الكتابة، وهو كذلك لا يستطيع أن يشاركه عواطفه بأيّ معنى من معاني المشاركة التامة"(6).

وقد يتبدى لنا من الوهلة الأولى أنّ الشاعر يزيف الواقع ويشوهه ويغالي به ويكذب فيه (7)، والحقيقة أنّه لا تشويه هناك ولاتزييف، إذ ليس الذاتي تكرارا للواقع ونسخا ومحاكاة له كما يرى أفلاطون، بل إنّ الشاعر في رأينا يستكشف المثال الضمني في الواقع – إن صح هذا التعبير– من خلال صوره الفنية، وحينئذ يبدو هذا الواقع الجديد المكتشف الذي يصوّره الشاعر مغايرا للواقع الواقعي المرصود، ومخالفا له.

فالشاعر في نقله لصور الطبيعية لا يكمل النقص الموجود في الطبيعة كما يعتقد بعض النقاد (8)، ذلك أنّ الطبيعة من صنع الله، لذلك تكتسي صفة الكمال، أمّا الصورة التي يتولى نسجها خيال الشاعر فهي من صنعه، وكل عمل بشري يكتسي صفة النقص، لذلك لا يمكن القول بأن الشاعر يكمّل النقص الموجود في الطبيعة عبر صوره التي يشكلها، إذ أنّ العمل الطبيعي أكمل من العمل البشري، وقد اعتبر الشاعر والناقد الإنجليزي كولريدج الطبيعة أعظم الشعراء جميعا، وقال وليام واطسون عن الشعراء: " وقد اعتبرت هؤلاء كجزء من عظمة الطبيعة "، وكل ما في الأمر أنّ الشاعر يكشف عن الجوانب الجمالية في هذه الصورة الطبيعية، ذلك أنّ الجمال الطبيعي شيء كامن خفي مستور لا يمكن لأيّ إنسان كان أن يكتشفه ويستشف معالمه، والشاعر وحده بما أوتي من رهافة حس ورقة نفس يستطيع الكشف عن الجوانب الجمالية في الطبيعة، ويزيح النقاب عنها ليبرزها ويظهرها في صور مرئية، ولذلك سمي الشاعر شاعرا، فهو يشعر بما لا يشعر به غيره من جمال الأشياء، ولنا أن ندعم رأينا بشهادة أحد الشعراء أنفسهم الذي كان يكتب نتاجه الأدبي بدم القلب لا بالحبر، جبران خليل جبران حيث يقول: "أمّا الشاعر فهو مخلوق غريب ذو عين ثالثة مُعنوية، ترى في الطبيعة مالا تراه العيون وأذن باطنية تسمع همس الأيام والليالي ما لا تعيه الآذان"(9).

وينبغي أن نشير إلى أنّ الصورة الشعرية باعتبارها وثيقة الصلة بنفسية الشاعر فإنّها حتماً سوف تتطبع بطابع هذه النفسية، ونفسية المجتمع الذي ينتمي إليه الشاعر، لهذا غلبت النزعة الوصفية المادية

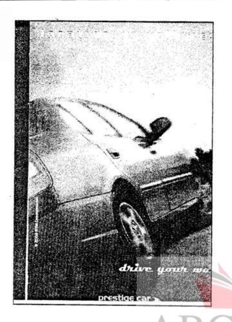
على معظم الشعر الجاهلي، لأنّ نفسية الجاهلي نفسية بدائية مادية تدرك معاني الأشياء في إطارها الحسّي أو في أشكالها الظاهرة، وتعجز عن التجريد الذي يتداول المعاني في الذهن، وتعجز أيضا عن الرؤية التي تصهر العالم المادي وتذيبه وتوحد بينه وبين العالم الداخلي، لذلك قلما نشهد في الشعر الجاهلي صورا مبدعة تبصر فيما وراء الأشياء، وإنّما هناك صور حسيّة تعيد الأشياء إلى ذاتها في حدود الأشكال والألوان والمظاهر(10)، غير أنّه لا يمكن لنا أن نعمم هذه الظاهرة على كل الشعر الجاهلي، ذلك أننا نجد في ثنايا القصائد الجاهلية صورا ترسم مواقف الشاعر النفسية فتكون بمثابة الإطار العام لمشاعره، كقول امرئ القيس في وصف الليل:

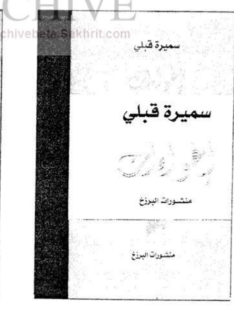
وليل كموج البحر أرخى سدوله
علي بأنـواع الهمـوم ليبتـلي
فقلت لـه لما تمـطى بصلبه
وأردف إعجـازا وناء بكلـكل
ألا أيّها الليل الطـويل ألا انجل
بصبح وما الإصباح منك بأمثل

إنّ هذه الصورة التي رسمها امرؤ القيس لليل، ليست هي صورة الليل الموجود في الطبيعة كما يراه الناس، وإنّما هي صورة لليل الشاعر كما يراه وكما يحس به هو، لا كما هو موجود في الواقع، فهو يصف الليل من خلال ذاته كما يتراءى له، ونفس الشاعر المثقلة بأنواع الهموم هي التي أوحت له بصورة الليل الذي يشبه أمواج البحر المتلاطمة بما تبعثه في النفس من رهبة، ونحس بشدّة وطأة الهموم على الشاعر وثقلها على نفسه من خلال تشبيه الليل بالجمل الذي تمطى بصلبه، وأردف بإعجازه، وناء بكلكلة. كذلك الشأن بالنسبة للمقدمة الطلية في الشعر الجاهلي، فالشاعر الجاهلي لا يصف هذه الأطلال كما هي في الواقع وإنّما يصفها من خلال ذاته كما يراها هو، بعدها رمزا للعدم والفناء الذي يمارسه الزمن على الإنسان والطبيعة، وبذلك تغدو صورة "الطلل" ذات بعد نفسي، وتغدو تجربة "الطلل " تجربة داخلية، فالشاعر يصف ذاته من خلال هذا الطلل أو يصف هذا الطلل من خلال ذاته، فالطلل هنا هو الشاعر نفسه، لأنّ القدر الذي تحكم في هذا الطلل، وعبث به تحويلا وتغييرا قد تحكم وطوى بذلك جزءا من حياة الشاعر وعمره.

وختاما نشير إلى أنّ الصورة الفنية تساعدنا على تنسيق مشاعرنا وعواطفنا من خلال ما تثيره فينا من إثارات (11) وهذه الإثارات المتنوّعة التي تثيرها فينا تختلف من شخص إلى آخر، فليس من اللازم أن تثير الصورة في نفس شخص ما أومجموعة من الأشخاص نفس ما أثارته عند شخص آخر أو مجموعة من الأشخاص، ويرجع ذلك إلى أنّ الناس ليسو نمطا واحدا في تكويناتهم النفسية، خاصة وان هذه الصورة تعبير عن نفسية الشاعر التي قد تتطابق مع بعض النفسيات وقد تختلف مع بعض النفسيات الأخرى، فإدراك الصورة إذن – كتشكيلها – يعتمد إلى حد بعيد على طبيعتنا النمطية وإدراكنا للصورة على هذا الأساس " ليس إلاّ إعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا النمطية، وليس غريبا بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا أو مشاعرنا المثارة إزاء صورة بذاتها(12)، لأنّ كل واحد منّا يدركها حسب طبيعته النفسية، وهو الأمر

الذي أكدّ عليه الفلاسفة المسلمون قديما، فابن سينا يرى أنّ المخيل هو "الكلام الذي تذعن له النفس فتنبسط لأمور، وتنقبض عن أمور من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له إنفعالا نفسانيا غير فكري سواء كان المقول مصدقا به أو غير مصدق" (13)، إنّ وظيفة الصورة في نظر ابن سينا مبني على الإثارة التي تحدثها في نفسية المتلقي، فتبعث في نفسه استقرارا واطمئنانا أساسه المشاركة الوجدانية والإستجابة الناجمة عن اشتراك الشاعر والمتلقي في الخبرات، وهي الإستجابة التي تهتم بها نظرية التلقي في النقد الأدبي المعاصر.







المرسلة الشعرية: من اعتباطية العلامة اللغوية إلى الأيقونة

الأستاذ حسن مزدور

جامعة باجي مختار - عنابة

مقدمة منهجية:

تعددت المداخل إلى السيميائية على مستوى الفهم والتفسير، لكن الشيء الثابت في هذا العلم أنّه يتحدد بمنهجه لا بأفكاره، وبموضوعه و ليس بالنتائج التي يفضي اليها، و هذا ما يبرر اختلاف أقطاب السيميائي في تفسير موضوعات بحوثهم. من أجل هذا كان ينبغي أن أقدم لهذه الدراسة بمقدمة أبين فيها المراجعية المعرفية التي تستند عليها، والخطوات المنهجية المتبعة.

تستمد هذه الدراسة جانبها النظري من مصدرين رئيسيين: أولهما، ما كتبه السيميائي الإيطالي ايكو- Umberto E co حول المرسلة الشعرية في كتابه " البنية الغائبة " في فصل تناول فيه المرسلة الشعرية في علاقاتها المتعددة بالعالم الذي تعبر عنه وبالناس الذين تتوجه إليهم عبر نظام لغوي علامي (1).

ثانيهما، ما كتبه العالم الفرنسي "بيرس - Charles Sanderce Pearce في كتابه " مدخل إلى السيميوطيقا"(2) حيث استعنت بتقسيمه الثلاثي للعلامة في تفسير نظام المرسلة الشعرية العلامي. وقد اخترت لتطبيق هذه المقولات النظرية نصا شعريا للشاعر المصري أحمد عبد المعطي حجازي بعنوان، "أنا..والمدينة"(3).

يرى ايكو أنّ المرسلة الشعرية تشغل وظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غامض، وتظهر كاستبطان ذاتي، أي عندما تسعى إلى لفت انتباه المرسل إليه إلى شكلها
بالذات قبل أي شيء آخر، مع إمكانية تأديتها للوظائف الأخرى التي ذكرها "رومان جاكوبسن" لوظائف اللغة.

والمرسلة الشعرية يبني غموضها أساسا نظام تشفيرها الخاص، فتظهر نتيجة لذلك غنية بالمعلومات توفر للمتلقي عدّة اختيارات في التفسير. كما أنّ غموض المرسلة الشعرية هو الذي يثير اهتمام المتلقي ويوقظ انتباهه ويدفعه لبذل مزيدا من الجهد في الكشف عن اتجاهات لتفكيك المرسلة، والبحث في الفوضى الظاهرة (الغموض) عن نسق هو أكثر دقة لتفكيك المرسلة.

ويرى ايكو أنّ ما يحصل للمرسلة الجمالية شبيه بما يحصل للحكاية التراجيدية حسب قواعد المفهوم الشعري لأرسطو. يجب على الحكاية أن تؤدي إلى شيء يفاجئنا ويخرج عن المألوف، ولكن لكي يقبل هذا الحدث ونستطيع الاندماج فيه لابدّ أن يخضع لقواعد التصديق وإمكانية التحقيق.

وكذلك الشأن بالنسبة للمرسلة الشعرية الغامضة التي تترك المتلقي بين الخبر والتهيب (Redondance) وتدفعه إلى التساؤل عما تريد قوله، بينما يرى عبر ضباب الغموض شيئا يوجه في الأساس تفكيكه للمرسلة.

ومرسلة من هذا النوع لا شك أنّها ستدفع بمتلقيها إلى معاينتها ليرى كيف هي مصنوعة. ويشير ايكو إلى أنّ المرسلة تحقق وظيفتها الجمالية بخرقها للمقاييس العادية التي تنتظم الكلام، بل إنّ المرسلة الشعرية هي انزياح وخرق لنظام التواصل العادي بجميع مظاهره، الأمر الذي يجعل لغة الأثر الأدبي لغة فردية "Idiolecte" (4).

وباعتبار البحث في جماليات المرسلة الشعرية هو بحث في مجمل الظواهر التابعة لمادة التعبير انطلاقا من النظر إلى النص الأدبي على أنّه نظام من العلامات الدالة، سأعتمد في تفكيك شفرة هذا النظام العلامي على نظام بيرس وتقسيمه الثلاثي للعلامة.

فعلى خلاف تقسيم " فرديناند دي سوسير " الثنائي للعلامة، قسم بيرس العلامة إلى أنواع ثلاثة: (الرمز ــ Symble) الذي يعني في الأصل علامة (Signe) ومنه العلامة اللغوية، وهي علامة تدخل في علاقة مع الواقع الخارجي وتظهر خصائص الشيء المشار إليه، بمعنى أنّ الشيء يكون أيقونة لشبهه عندما يستخدم علامة له " (7).

ويميز بيرس بين ثلاثة أنواع من العلامات الأيقونة هي: "الصورة، الرسم التوضيحي والبياني، والإستعارة"(8).

وإذا كانت شفرة المرسلة الشعرية تتكون من علامات لسانية اعتباطية وغير معللة في الجوهر، فإنّ هذه العلامات تتشكل في انساق عبر مستوى نص المرسلة كما هو الحال في الصورة الاستعارية في الشعر أو عند وصف مشهد مكاني أو رسم شخصية قصصية أو تجسيدها دراميا، على مستوى معلل بسبب درجة التماثل بين العلامة والواقع الخارجي. وفي هذه الحالة يمكن للنص الأدبي أن يقابل في بعض مستوياته العلامة الأيقونة أو نسقا من هذه العلامات، باعتباره علامة معللة وليست اعتباطية، تقوم فيه العلاقة بين شكل الدال (النص)

والمدلول (محتوى الرسالة) على المشابهة " (9) وهذه النظرة تنسجم مع ما ذهب إليه النقاد الجماليون من انّ الشعر تعبير بالصورة أو أنّ القصيدة الشعرية ما هي إلاّ صورة تجسد انفعالات داخلية.

ويشير بيرس أيضا إلى انطواء المؤشر على نوع من الأيقونة لأنّ المؤشر علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها وتتأثر بها ولكنها أيقونة من نوع خاص " (10) ويخلص إلى التأكيد على وجود مظاهر للتداخل والتبادل بنسب مختلفة بين العلامات الثلاث؛ الرمز ، وهو ما سنقوم باعتماده في تحليل نص المرسلة الشعرية.

نص المرسلة الشعرية:

" أنا.. والمدينة "

---

1. هذا أنا، وهذه مدينتي،
2. عند انتصاف الليل
3. رحابة الميدان والجدران تل
4. تبين وتختفي وراء تل
5. وريقة في الريح دارت، ثم حطّت، ثم ضاعت في الدروب،
6. ظل يذوب
7. يمتد ظل
8. وعين مصباح فضولي ممل
9. دست على شعاعه لمّا مررت
10. وجاش وجداني بمقطع حزين
11. بدأته ثم سكت
12. من أنت يا.. من أنت
13. الحارس الغبي لا يعي حكايتي
14. لقد طردت اليوم من غرفتي
15. وصرت ضائعا بدون اسم
16. هذا أنا،
17. وهذه مدينتي،

أحمد عبد المعطي حجازي

عند فحصنا لهذا النص، ولأيّ نص آخر نواجه في الحقيقة الأمر بنصين اثنين، أولهما العنوان، وهو أول ما يواجهنا لاحتلاله – عادة – موقعا متميزا بوصفه نصا أصغرا وظيفته

حسب " غريفال Grivel (12)" يحدّد، يوحي ويمنح النص الأكبر قيمته. ثانيهما، هو نص القصيدة التي تعتبر امتدادا للعنوان بما تتضمنه من علامات لغوية وغير لغوية، تتعانق وتتآلف فيما بينها لتفضي إلى الدلالة.

و تأسيسا على هذا البعد العلائقي يبسط العنوان ظلاله على النص ويحدد هويته باعتباره خلاصة أو فكرة عامة للمحتوى.

يوحي عنوان هذه المرسلة بوجود ذاتين: ذات الشاعر وذات المدينة وعطف الثانية على الأولى يجعل كل منهما منفصلة عن الأخرى ومستقلة عنها، في حين أنّ هذا الإستقلال لا يلغي وجود علاقة ما بينهما. كما أنّ نفي الإتصال التام بين الذاتين، والإيحاء بنوع من الإتصال هو الإشكال الذي يثيره العنوان ليعالجه نص المرسلة.

وعنوان النص الذي بين أيدينا " أنا.. والمدينة " مشكل من ضمير المتكلم المفرد (أنــا) وهو مؤشر يشير إلى أنا/ الشاعر المتكلم في النص أو هو يشير إلى كل (أنــا) ممن هم في وضع الشاعر وعاشوا التجربة نفسها أو تجربة مشابهة لها. ثم كلمة (المدينة) وهي علامة عرفية اصطلاحية تفهم في سياق مرجعية معينة، تحدّدها هنا التعيينات أو السمات الواردة في النص الشعري. وقد جاءت هذه العلامة مسبوقة بحرف (الواو) الذي يحمل هنا معنى المواجهة بين طرفين: (أنا) و (المدينة)، ثم وجود نقاط (..) تفصل بين العلامتين، والنقاط تشير في عرف الكتابة إلى وجود كلام محذوف يمكن استرجاعه من خلال قراءة نص القصيدة الشعرية.

والعنوان بهذا المعنى يشكل أيقونة لشبهه (النص) لأنّه استخدم علامة له. أمّا إذا انتقلنا إلى شفرة المرسلة التي يتضمنها الخطاب الشعري، ونظرنا إلى العلامات اللغوية في استقلالها عن وظيفتها، نجد أنّ أغلب العلامات اللغوية عرفية: (المدينــة، الميــدان، الجــدران، تــل، وريقــة، مصبــاح، غرفــة، حــارس)، يتحدد معناها من خلال التعيينــات المعجمية.

كما نجد أيضا مؤشرات بنسبة أقل مثل، (أنــا، مدينتي، جــاش، طردت، غرفــتي، ...الخ).

لكن وجود هذه العلامات داخل نسيج نص القصيدة تؤدي وظائفها المختلفة، يحول هذه العلامات من مجرد علامات معجمية إلى حقل علامات توليدية لا متناهية، تحيل إلى مدلولات ضمنية أو صريحة، تتحول فيها العلامات العرفية الاعتباطية إلى أيقونات (استعارات أو مشاهد) أو مؤشرات على حالات نفسية أو معاني فكرية.

إنّ فحص العلامات داخل نسيج النص وهي تؤدي وظائفها يتطلب منّا القيام بخطوة إجرائية أولى تهدف إلى تحديد المقاطع التي يتمفصل وفقها النص.

وتعد عملية التقطيع على المستوى المنهجي أساسية لأنّها تمكننا من السيطرة على النص خلال عملية التحليل، إذ نستطيع تحديد مكوّنات النص الشعري من خلال المقاطع المختلفة.

غير أنّ تقطيع النص ليس عملية بسيطة إذ تتطلب معيارا ملائما ينسجم مع الجنس الأدبي ونوعه. وقد حدد (جريماس Greimas) مفهوم المقطع في معرض دراسته للحكاية بأنه " كل مقطع سردي قادر على أن يكون بمفرده حكاية مستقلة وأن تكون له غايته الخاصة به، لكن يمكن أن يدرج ضمن حكاية أعم، وأن يؤدي وظيفة خاصة "(13).

بناء على هذا التحديد يمكن تقطيع النص وفق معيارين: دلالي أو مكاني.
وقد اخترت المعيار الأول لأنه الأنسب للنصوص الشعرية بحيث تجتمع السطور الشعرية المكونة للمقطع الواحد حول دلالة أو (تيمة) معينة.
يبدو النص ــ نظرا لصغر حجمه وتلاحم أجزائه ــ وكأنه يشكل مقطعا واحدا، ومع ذلك فضلنا أن نوزع سطوره الشعرية على ثلاثة مقاطع كما هو مبين.

يبدأ النص في مقطعه الأول باسم الإشارة " هذا " معطوف عليها اسم الإشارة " هذه " لكل من (أنــا) و (مدينتي) لترسيخ معنى الانفصال بين الذاتين المثار في العنوان كما أنّ استخدام إسم الإشارة لكل من الذاتين يدل على وعي ذات الشاعر لوجودها المستقل وهو ما يدل على وجود هوة بين الذاتين ممّا يجعل ذات الشاعر قلقة متوترة.
والمقطع مشكل من مركبات اسمية يوحي أثرها بالسكون وغياب الحركة، وهو ما ينسجم مع دلالة المقطع حيث يعرض فيه (أنا/ الشاعر) المواجهة بينه وبين مدينته في زمن محدد (انتصاف الليل)، بداية لتوليد الصورة لتي تعكس طبيعة هذه المواجهة.

وفي خلال التشكيل تتحول العلامة اللغوية (المدينة) الواردة في العنوان إلى مؤشر باتصالها بضمير المتكلم لتشير أنّ مدينة بعينها هي مدينة الشاعر.
والمقطع مشكل ــ كما هو ملاحظ ــ من أشياء بصرية لها مرجعيتها الخارجية، (رحابة الميدان ــ الجدران تل) و التل يشكل في السياق انحرافا يفهم في إطار مرجعية بدوية أوجدها اللاشعور في محاولة للموازنة بين بيئتين مختلفتين هما حياة البادية وحياة المدينة وحنين ذات الشاعر إلى الحياة الأولى.

وعلاقة الشاعر هنا بالأشياء ليست علاقة عشوائية، بل هي نابعة من رؤية شعرية وإبداعية تحول الأشياء من مجرد أشياء لذاتها إلى أشياء لذات الشاعر، تعكس درجة علاقة الشاعر بالمرجع الخارجي الذي تحيل إليه التجربة، وبهذا لا تغدو الأشياء داخل نسيج النص مجرد مفردات، بل حقل زمن العلامات الدالة. فالميدان على رحابته يبدو في عينين الشاعر ضيقا تحجزه جدران البنايات الشاهقة، وتحجب الأفق فتثير الشعور بالضيق والإختناق، كما أنّ ارتفاع الجدران واصطفاف بعضها في أثر بعض يولد الإحساس بتفاهة الإنسان وقزامته أمام هذه الهياكل الضخمة والفضاءات الشاسعة.

أمّا المقطع الثاني فيتشكل من سبعة سطور أغلبها مركبات فعلية تكسر الرتابة وتبعث الحياة في المكان و الزمان من خلال الأفعال (دارت، حطّت، ضاعت، يذوب، يمتد، دست، مررت، جاش، بدأته، سكت). هذه الحركة المتصاعدة هي حركة داخلية تجسد أثر فعل المدينة على أنا/ الشاعر. يعلن السطر الأول من هذا المقطع عن وجود ثالث ليدخل معادلة (أنا/ الشاعر ـ المدينة) هو هذه الوريقة التافهة التي تعبث بها الريح في فضاء المدينة ثم ترمي بها في الدروب. وهو المعنى الحرفي المباشر لهذا المشهد المتحرك أو ما يسميه رولان بارث (دلالة المطابقة ـ Dénotation). حيث تنطوي العلامة على دال ومدلول، أمّا في حالة الأدب أين تؤدي لغة المرسلة الشعرية وظيفتها الجمالية، تنتقل العلامة من كونها عناقا بين دال ومدلول إلى كونها دالا لمدلول آخر هو المعنى الإيحائي أو ما يسميه بارث دلالة الإيحاء ـ Connotation "(14). فصورة الوريقة هي استعارة تصريحية يراد بها ذات الشاعر على سبيل الرمز، وبالتالي تتحوّل صورة الوريقة التي تتقاذفها الرياح إلى مدلول آخر هي صورة لحالة نفسية متأزمة تشعر بالتهافت والضياع.

وهنا نلاحظ بوضوح تام كيف تتحوّل العلامات اللغوية العرفية داخل نسيج نص المرسلة الشعرية إلى أيقونة تقوم فيها العلاقة بين الدال والمدلول على مبدأ التشابه.

والتشابه هنا قائم بين حال الوريقة المستسلمة لقوّة الريح وبين إحساس الشاعر بالتيهان والضياع. وهي طريقة الشعراء في تحويل ما هو داخلي إلى شيء خارجي وما هو باطني مجرد إلى صورة بصرية مجسدة، مستعينين في تحقيق ذلك على حاسة البصر قناة اتصال بالأشياء الخارجية.

وقد استطاع الشاعر أن يخلق من حقل الدوال الذي هو في الأصل مجموعة من العلامات الإصطلاحية والعرفية المجردة، حقلا بصريا أيقونيا، وهو في الوقت نفسه حقل دال وإنساني يخرج من إطاره المادي الموضوعي ليكتسب ثراء ذاتيا وإنسانيا، و حركة في الزمان و المكان.

كما أنّ (فضاءات المدينة) ليست مجرد مدركات بصرية خارجية على المستوى العلامي الأيقوني فقط، بل تنتقل لتحقق دلالات سيميائية أخرى.

فالمرئيات (مؤشرات Index) على كيانات إنسانية عن طريق علاقة المجاورة.

يسيطر الإحساس بالضياع على الشاعر ويتضخم في السطرين المواليين حتى يتوهم أنه مجرد ظل يمتد وينكمش بحسب قربه أو بعده عن أشعة أنوار المصابيح المنعكسة عليه: " وعين مصباح فضولي ممل "

في السطر الشعري إعلان عن وجود آخر هي المصابيح، وهي شيء من أشياء المدينة، وهي هنا بدلا من أن تكون هادية للطريق تتحوّل في عين الشاعر إلى جاسوس يثير الشعور بالمقت والنفور، فيزداد إحساسه بالعزلة والضياع، لذلك يدوس الشاعر على شعاع أنوارها.

وينطوي هذا السطر الشعري على صورة استعارية، والإستعارة تمثل انزياحا وخرقا واضحا لنظام اللغة العادي، وتمردا على سلطة المعاني الأليفة (دلالة المطابقة)، لأنّ المفردة في الإستعارة تبطل عن أن تكون إشارة إلى مفهوم يحيل إلى شيء، بل تختار مفهوما آخر غير الذي تحيل إليه، شأنها في دلك شأن مشهد الوريقة الواردة سابقا. أي أنّ المفردة في الاستعارة لا تحيل إلى المعنى الذي تشير إليه مباشرة بل تطلب معنى آخر يشبهه (دلالة الإيحاء)، وهو ما يجعل صورة المصابيح التي تنير شوارع المدينة وتكشف الحركة فيها، تتحوّل في عين أنا/ الشاعر إلى عين فضولي متطفل يراقب تحركاته.

والصورة الإستعارية التي تتشكل أساسا من علامات عرفية هي في الأخير أيقونة بسبب درجة التماثل بينها كعلامة وبين الواقع الخارجي.
وتلتقي صورة عبث الريح بالوريقة مع عبث المصابيح بظل الشاعر للدلالة على شيء واحد هو هوان الإنسان في المدينة، و تحوّله إلى شيء كالوريقة أو الظل.

تشكل القصيدة في سطورها التسعة الأولى، ثنائية ضدية بين ماهو خارجي وما هو داخلي أي بين فضاءات المدينة وأشيائها وبين الحالة النفسية المتأزمة ل أنا/ الشاعر فلا نرى الداخلي إلا من خلال كيفية الخارجي، في حين يصطبغ الخارجي بصبغة الداخلي. وعندما تترجح كفة الأشياء المادية الممثلة للخارج على كفة الذات المتأزمة يشعر أنا/ الشاعر بالانسحاق والضياع أمام عالم الأشياء الذي يبدو معاديا، فيستسلم الشاعر لضعفه أمام ركام الأشياء. و (يجيش وجدانه) ويجهش.

ويأتي المقطع الأخير ليقطع على أنا/ الشاعر استغراقه الداخلي على صوت إنساني يسأله عن هويته:
من أنت يا.. من أنت ؟
إنّه صوت الحارس، وهو كما يبدو صوت غير مؤنس، فهو لا يخاطبه باسمه أو بأي اسم تطمئن له نفسية الشاعر، بحيث يستخدم أداة النداء (يــا) ملغيا بذلك ذاته وهويته وانتماءه إلى المدينة. كما أنّ في السؤال (من أنت؟) ما يدل على اتهام وإدانة ينفعل له الشاعر ويغضب، وهو الذي كان يأمل ولا شك أن يجد من يخفف همومه، ويؤنس وحشته فإذا به يزداد هما على هم فيصف الحارس بالغباء لأنّ موقفه العدائي غير مبرر. فثمة حكاية يحملها الشاعر بين جوانحه تفسر معاناته وتشرح سر تلك النظرة السوداوية للمدينة وأشيائها، فنعرف من خلال بوحه أنّه طرد من غرفته لسبب من الأسباب فوجد نفسه يتسكع وحيدا في شوارع المدينة ليلا. وهي السطور الشعرية المفاتيح التي تكسب المرسلة معناها وتضيء جوانبها بل هي السطور التي تفهم في ضوئها التجربة الشعرية كلها.

وينهي الشاعر القصيدة كما بدأها:

هـذا أنـا،
وهـذه مدينتي،
وهو ما يوحي بمرارة التجربة وعمق آثارها على نفسيته من جهة، وترسيخ فكرة انفصال ذاته عن ذات مدينته من جهة أخرى بعد أن عرفنا حكايته وكيف أنّ المدينة قد حاصرته وسلبته ذاته واسمه وحوّلته إلى شيء تافه لا قيمة له.

المصادر و المراجع

1. أمبيرتو ايكو " المرسلة الشعـرية ". نص مترجم. مجلة الفكـر العربي المعاصر. العددان 18ـ19. 1982 مركز الإنماء القومي. بيروت لبنان. ص: 102ـ106
2. شارل سندرس بيرس. مدخل إلى السيميوطيقا. إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد. القاهرة. 1982. ص: 30ـ350.
3. أحمد عبد المعطي حجازي. الديوان. دار العودة بيروت. لبنان. ط:2.1982. ص:188ـ189.
4. للمزيد من المعلومات راجع " المرسلة الشعرية ".
5. " مدخل إلى السيميوطيقا " ص: 142.
6. المرجع نفسه. ص:355.
7. المرجع نفسه. ص:142.
8. المرجع نفسه. ص:252.
9. المرجع نفسه. ص:30.
10. المرجع نفسه. ص:355.
11. المرجع نفسه. ص:253.
12. CH.Grivel:Puissance du titre,un production de:l'intérêt romanesque. Paris Lahay, Mouton, 1973.P:170.
13. Greimas(A.J)Du Sens.II.ed.Seuil.1983.P.67-90.
14. رولان بارث " مبادئ في علم الدلالة " ترجمة محمد البكري. تونس.ص:135

الهوامش:

(1) وهذا مذهب الناقد والشاعر الإنجليزي كوليردج، فهو يرى أنّ الخيال هو خلق صورة لم توجد، وما كان لها أن توجد بفضل الحواس وحدها أو العقل وحده، وإنّما صورة تأتي ساعة تسجيل الحواس والوجدان والعقل كلا واحد في الفنان، بل كلا واحد في الطبيعة، انظر محاضرات في نظرية الأدب، د.شكري عزيز الماضي، مطبعة البعث، قسنطينة، ص: 43-44 .

(2) لمن أراد التوسع في مفهوم الصورة الشعرية عند مختلف المذاهب الأدبية نحيله على كتاب النقد الأدبي الحديث: د.محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ص:410-441.

(3) التفسير النفسي للأدب: د.عز الدين اسماعيل، دار العودة، بيروت، ص: 65.

(4) ديوان "غنائيات"، ديوان شعري ظهر سنة 1798 كتبه ووردز ورث Words Worth مع صديقه الناقد والشاعر الإنجليزي كولريدج Koohlridge وقدم له ووردز ورث بمقدمة رائعة كانت الباعث وراء كتابة كولريدج كتابه الهام "سيرة أدبية". الذي يعتبر من أهم النصوص النقدية في التراث العالمي، وقد قام بترجمة ووردز ورث مع كتاب كولريدج سيرة أدبية، د.عبد الحكيم حسان، تحت عنوان: "النظرية الرومانتيكية في الشعر، سيرة أدبية لكولريدج". وقد أثر الناقدان المذكوران بكتاباتهما تأثيرا كبيرا في مسار الأدب والنقد الأوروبي والعالمي، ينظر تحليل لمقدمة ووردز ورث وكتاب كولريدج في كتاب "النقد الأدبي" لأحمد أمين، ص 343-352.

(5) التفسير النفسي للأدب: د.عز الدين اسماعيل، ص:72.

(6) المرجع السابق، ص68.

(7) والحقيقة أنّ بعض نقادنا القدامى قد وقعوا في هذا الوهم الكبير حينما زعموا أنّ "أعذب الشعر أكذبه".

(8) أمثال هيجل Higuel الذي يرى أنّ الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنّه نتاج للروح، فكل ما يأتي من الروح أسمى ممّا هو موجود في الطبيعة، وأرداً فكرة تخترق فكر إنسان أفضل وأرفع من أعظم إنتاج للطبيعة، وهذا بالتحديد لأنّها تصدر عن الروح ولأنّ الروحي أسمى من الطبيعي، ينظر كتاب "المدخل إلى علم الجمال" لهيجل، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت، ص:03.

(9) من مقدمة جبران خليل جبران لديوان إيليا أبو ماضي، طبعة دار العودة، بيروت ص:73.

(10) ينظر في هذا الصدد كتاب في النقد والأدب: لإيليا الحاوي، الجزء الأوّل.

(11) يعتبر الناقد الإنجليزي المعاصر ريتشاردز Richards أوّل من أسس دعائم هذه النظرية النفسية الجديدة في كتابه "مبادئ النقد الأدبي" الذي نشره لأوّل مرّة سنة 1924، وترجمه محمد مصطفى بدوي، حيث أخذ يقيس الأدب بقيم سيكولوجية تقابل ما يتحدث عنه فلاسفة الجمال من قيم جمالية، وخلاصة هذه النظرية هو ما يحدثه الشعر في داخلنا من توازن بين العناصر النفسية الباطنية المتناقضة، وبذلك نشعر بلذة ونشوة أثناء قراءتنا للشعر.

(12) التفسير النفسي للأدب: د.عز الدين اسماعيل، ص:73.

(13) فن الشعر من كتاب "الشفاء": لابن سينا، طبع مع فن الشعر لأرسطو، ترجمة وتحقيق د.عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ص:161.

النظرة الإبداعية في "حداد النوارس البيضاء" لمصطفى فاسي

محمد شنوفي

عندما نقرأ بالتفصيل الأقاصيص الخمس التي احتوتها هذه المجموعة(1) ندرك طبيعة الانشغالات التي أهمّت القاص، وشكّلت لديه فضاء فكريا متجانسا، وتضافرت على إبراز معنى عامّ قامت عليه الرؤية الفنية الخاصّة به، والتي لا ترى حاجة إلى حشد تقنيات كثيرة أو معقّدة لنقل تجربة الإنسان، كما هي حاصلة، في الحياة، وهي قناعة "واقعية" يلتزمها الكاتب في تصوير مجتمع الرّيف، أثناء الاحتلال، بصفة خاصّة، وهي الفترة التي عايشها في طفولته، ويعتقد القدرة، في نفسه، على فهم واقعها الفعلي.

إنّ العودة إلى فترة الاحتلال وآثارها النّفسية والمادّية المدمّرة، وما خلّفته من فوارق اجتماعية.. ينبغي فهمها على أنّها عمل مقصود، مطابق لموقف الأدب الجزائري الذي يعود إلى هذا الموضوع من حين لآخر. ولا عجب في ذلك إنطلاقا ما دامت اللّوحة السوداء، التي رسمتها السياسة الاستعمارية ماثلة في ذاكرة الملايين من الجزائريين، ولاسيما في ذاكرة الذين عانوا منها أطفالا وشبابا.

وأمّا هذه "الواقعية" فتلائم الظروف الاجتماعية التي ميّزت المجتمع الجزائري، في العقد الثامن من القرن العشرين، والتي نجد صداها يتردّد في قصص هذه المجموعة.

ونبدأ بالقصة الأولى، وعنوانها "**تحت ضوء القمر**"، وهي تحاول أن تصف التفاوت الاجتماعي بين أبناء الشعب أنفسهم، فنجدها ترصد حدثين متزامنين، يقعان في حيّين بمدينة لا نعرف لها اسما، بينهما هضبة ترمز إلى "الأجواء" الفاصلة بين فئتين.

الحدث الأوّل هو عرس في "فيلا" بحي "الجنان" بـ"أعلى" الهضبة، حيث برز النّاس إلى الرّقص والغناء تحت الأضواء الاصطناعية الباهرة. وبمرور الوقت، يغصّ المكان بالمدعوّين وبسيّاراتهم.. فيتحوّل الحيّ كلّه إلى عرس كبير. أمّا الحدث الثاني فهو جلوس "بعض الخَلق" حول رجل مريض، في غرفة ضيّقة.. بالحيّ الذي "بأسفل" الهضبة، وعلى ملامحهم أمارات التأثّر والتضامن. وهو حيّ ليس له اسم يتميّز به مثل الحيّ السابق، وتكتفي بيوته، ليلا، بنور القمر. إنّ العلاقة بين الحيّين علاقة تقابلية من حيث التفاوت الاجتماعي والأخلاقي بينهما؛ فعالم الأغنياء هو عالم القصور الفخمة والسيارات الفاخرة، عالم ينمو فيه البذخ حتّى التّخمة ويتفرّغ أهله من شواغل العيش أو المرض إلى البحث عن اللّهو والملذّات. أمّا عالم الفقراء فهو عالم المساكن المتواضعة والمرض والبؤس. لكنّه أيضا، عالم الرّحمة والتعاطف، ومنبع القيم الأصيلة.

كلا الحدثين يتطوّر بمعزل عن الآخر؛ فالأغنياء القادرون على خَلق روح التعاون لا يلتفتون إلى حال الفقراء، ولا يدعونهم إلى أفراحهم، وليس فيهم من يختلف معهم أو ينكر عليهم إسرافهم وجفاءهم. ومثل هذا الانفصال يُظهر حدّة الإحساس بالتفاوت الاجتماعي حيث تنعدم أيّة علاقات تبادلية، وكأنّ النّسيج الاجتماعي هنا، لا يقوم له أيّ نظام تاريخي([ii])، فنرى العرس الذي حقّق الرضا والبهجة لأصحابه ينتهي في اللّحظة التي يُوضع فيها الفقير، المريض، في سيارة الإسعاف وقد تسمّر خلفه، في بهيم اللّيل، رجال يثقل كاهلهم الحزن، وهو ما أدّى بالقاص إلى أن يبني قصّته على حكايتين دون أن يدمجهما في وَحدة متماسكة؛ فكان يضطرّ، في كلّ مرّة، أن يترك ما يجري في أحد الحيّين ليعلمنا بما يجري في الحي الآخر، في الوقت نفسه.

وفي القصة التالية "**ومن الطّين**" نجد القاص يتقيّد بمجال التجربة الإنسانية التي عرفها أو خبرها، فنراه يركّز على تجسيد حياة الرّيف، بما فيها من آلام وما تحبّل به من آمال. ويستعمل لذلك صيغة المتكلّم ليضمن، ربّما، التزام الراوي بوجهة النظر التي يدعو إليها. ونجد الحوار الداخلي حاضرا، أحيانا، فنتتبّع مجريات الأحداث في ذاكرة الراوي، فتتمكّن الكتابةُ من استعادة ما عاشه في الواقع. وبذلك، نتعرّف على القصة، بأكملها، من بطلها "أحمد" وهو يقترب، ليلا، من قريته التي تركها مضطرّا بسبب نظام "الخماسة" الذي هو نتيجة مصادرة الأراضي من قبل الاستعمار. كان، لحظتها، نهبا لمشاعر مختلفة فكان يتراوح عليه شعور بالمرارة بما ضاع من حياته في خدمة مستغليه، وشعور بالثّقة بالمستقبل؛ فالأسباب التي كانت وراء غيبته الطويلة بدأت تزول بشروع الدولة في إقامة نظام تعاوني هدفه العدالة الاجتماعية، وبقدر ما يثير فيه هذا الواقع الجديد من عزم وثقة فهو يدفعه إلى المقارنة، يثير ذاكرته، فنراه يجتر ماضيه فيغصّ بما فيه من ظلم وتعاسة. ((ها قد رجعت.. هذه قريتي.. سأبقى هنا.. بأسناني.. سأحفر أرضي..))([iii])

هذا الحاضر المتوهّج بالسرد الذي يطابق زمنه سرعان ما يختفي مفسحا المجال لحوادث قديمة يقتادها السرد وفق تسلسل زمني. والعودة إلى عالم الريف هي عودة إلى عالم الطفولة، عودة إلى الذات، فنرى القاص يستحوذ على وعي بطله فيحدّثنا عن طفولته، عن حبّه لناس القرية، وإعجابه بمنظر البحر والطّيور، والسهول الممتدّة، وعن عشقه للقمر، ومرحه، وضحكه من القلب. وهذا البوح لا يخدم منطق القصّة؛ فكيف يعيش مثل هذا البطل تلك الحياة الريفية السهلة؛ النّاعمة، في زمن فرض فيه المستعمر القهرَ على النّاس وحاز أراضيهم، وهي مصدر رزقهم، ممّا أجبره، كما يقول، على النزوح إلى المدينة باحثا عن لقمة عيش لأسرته، فيعمل خادما في قصر شخص أنانيّ يفتقر إلى الحسّ الإنساني، أهمّ ما يميّزه ((بطن منتفخ.. وعينان تملأهما الحمرة..)) وفي ذلك إشارة إلى تكوّن طبقة برجوازية، في ظلّ الاحتلال، لم يتورّع بعض أفرادها من استعباد أبناء وطنهم. وقد استورد هذا الشخص كلبا ضخما، مثل الأسد، وبنى له بيتا في حديقة قصره، ولمّا ترجاه "البطل" أن يبني له مثله حتّى لا يضطرّ، في كلّ ليلة، أن يبيت في "حمّام" رفض! وهكذا، زاد قدوم هذا الحيوان من معاناته، كما زاده معرفة بقيمته عند مستخدمه. وهو يقترب، دائما، من قريته يقول بصوت حاضره، مُجسّدا مرارة الإحساس بتلك المفارقة الفادحة: ((صدقني مولاي لستُ حسودا، لكنّي تلك المرّة تمنيتُ أن أكون كلبا.))([iv])

لقد أضحى، وقتها، كلُّ ما يحلم به أن ينال شكلا من أشكال الحياة الأدنى، وعلى الرغم من أنّ البطل يقف في مركز الحدث فهو يُجْبَرُ، أحيانا، على استخدام كلمات المؤلّف وأفكاره ومشاعره، ندرك ذلك بالقياس إلى تكوينه المعرفي والاجتماعي. وذلك لينقل إلينا حياة الرّيف، حياة الطفولة. فالبطل الذي خضع لوضع فيه كثير من الحيف، في الرّيف والمدينة على السواء، لا يتوانى في مدح الرّيف وهجو المدينة؛ فالمدينة هي: الحياة المعقّدة، ومنبت النفاق، ومبعث الخوف... وأمّا الرّيف فهو الأرض الرّحبة، والهواء النّقي، والنّاس الطّيبون... وهذه الصورة الرّاسخة في مخيّلة البطل/الكاتب تفسّر نزوعه للعودة إلى تلك الربوع الأولى. ((... أنا مسكين، ولدتني دنيا ذات سماء زرقاء.))([v]) ونسمعه وهو يقترب من قريته يقول: ((سأظلّ هنا... لن أبرح هذي الأرض.. سأحفرها.. أتمرّغ فيها.. صارت أرضي...))([vi]) وتبقى هذه القصة، بأثرها العام، دالة على الواقع الاجتماعي الذي تميّز به الرّيف الجزائري، في حقبة من تاريخنا الحديث.

أمّا قصة **"موسى أو صالح والسلطان الأكحل"** فتروي حكاية فلاّح كان يستغلّه "السلطان الأكحل" فاحتجّ عليه يوما بالقول: ((أتعب وأشقى وأخيرا يأتي من يجمع هذه الغلّة؟))([vii]) فأودعه السلطان السجن وحكم عليه بالموت. ولا يخفى ما في طبيعة هذا الحكم من سخرية، من مفهوم هذا السلطان للعدل. وعندما كانت تزوره أمّه في سجنه كان، في كلّ مرّة، يوصيها أن تعتني بحصانه. ((رجاءً يا أمّي،

ضعيه وحده في غرفة مظلمة وقدّمي له الأكل والماء ولا تخرجيه أبدا..))(viii) وذلك حتّى يحسّ، ربّما، بقساوة الوحدة، وقيمة الحرّية. ولمّا تيسّرت له فرصة لترك السجن لاذ بحصانه الأبيض، الذي كان به شوق عارم لرؤية النّور والنّاس والدنيا، يتخطّى به الحقول كأنّه سحابة بيضاء. وهلّل النّاس لفراره. والفرار بمنطق هذه الحكاية لا يعني الجبن أو التخاذل وإنّما يعني النجاة ورفع التحدّي. وبعد الذي حدث، مرض السلطان ومات. وراحت أزمان وجاءت أخرى وحكاية "موسى أو صالح" باقية في الأذهان.

ولا نستبعد أن تكون لهذه القصة أصول شعبية لوّنها القاص بثقافته وأسلوبه حتّى تتلاءم مع متطلّبات القصة القصيرة. غير أنّ بعض خصائص الحكاية بقيت عالقة بها؛ فبطلها تبدو مرتبته فوق مرتبة الرجل العادي، فهو يصارع قوة عظيمة، والكفاح الذي يخوضه يتجاوز رغبته الفردية في الخلاص إلى تحقيق الحرّية والعدالة لمجتمعه. وهو، قبل أن يفلت من سجنه، يتنبّأ بأنّه سيحتاج يوما إلى حصانه. ونرى، بعد ذلك، هذا الحصان يلعب دورا بطوليا لا يقلّ عن دور صاحبه. والصراع بين الخير والشرّ صراع مطلق ينتهي بهزيمة الشرّ. هذا بالإضافة إلى ما هنالك من أجواء شعبية. ويعتبر هذا النَّفَس الملحمي، في القصّة، ممّا يغني النّص. وإذا ما افترضنا أنّ القصّة تتكئ، في بُعدها الرمزي، على واقع اجتماعي يمكن الإحالة عليه فإنّ المعنى الذي يقع خلف تلك "الحوادث" يمكن أن يشير، ولاسيما من خلال تفاعل الفلاّحين مع البطل، إلى الكفاح المرير الذي خاضه الشعب الجزائري ضدّ الاستعمار حتّى حقّق استقلاله وحرّيته.

وقصة **"ويعمّ الحقد فيزدهر الفجر وردا"** نجد بينها وبين قصة "ومن الطين" شبها في الفكرة وبعض التفاصيل؛ ففي كلتيهما نتعرّف على ذلك الإنسان الرّيفي الذي تُفتكّ منه أرضه فيتحوّل إلى "خمّاس" قبل أن يضطرّ إلى الهجرة بحثا عن لقمة عيش، يتّجه بطل "ومن الطّين"، كما رأينا، نحو المدينة بينما يتّجه بطل "ويعمّ الحقد..." نحو الخارج بتشجيع المعمّر (مارسال): ((خذ يا أحمد... هذه رسالة إلى أخي موريس في مدينة باريس... لقد أوصيته بك خيرا... خير لك أن تذهب... كلّ أبناء عمّك الذين بعثتهم بدؤوا يشتغلون..))(ix) وفي القصّتين، يتّضح دور الاستعمار في خلق ظاهرة الهجرة، الهجرة الداخلية كما في "ومن الطّين" والخارجية كما في هذه القصّة؛ لقد كانت قوانين مصادرة الأراضي بمثابة حصار اقتصادي ضيّق على الإنسان الرّيفي سبل عيشه في موطنه الأصلي. وقرار البطلين بالعودة، يمثّل مسار الوعي المتنامي، المرتبط بظروف خاصّة لدى كلّ منهما؛ فالأوّل يعود في بداية العقد الثامن، بعد صدور قانون "الثورة الزراعية". أمّا الثاني فيعود مع انطلاق ثورة التحرير الكبرى ليقتصّ من المعمّر الذي لم يكتفِ بالاستيلاء على أجود أراضي القرية... واختلاق خرافة الولي. ليبقى أهلها، طوال حياتهم، في متاهات الغيبوبة.. وإنّما حاول أيضا، أن يعتدي على "ربيعة" خطيبة البطل.

يمتلك البطل ذاكرة قويّة وهو ما جعل القصّة تتحوّل من قصّة حادثة موت ربيعة وعودة البطل للثأر من المعمّر إلى قصة تقوم على استعادة الذكريات فتقترب بحوادثها وأشخاصها، وأماكنها وأزمانها من فنّ الرواية؛ فقد استرسل القاص في سرد المآسي التي عرفها الرّيف الجزائري بين الحرب العالمية الثانية وبداية ثورة التحرير لكي يحسّسنا بها، لكنّ هذا الاسترسال رَهّلَ القصة، وهو مؤشّر واضح على الخلل في بنائها. إنّ الإكثار من "الحوادث" وإنْ حاول أن يربط ما بينها، لم يزد من أهمية ما يريد أن يقوله. وهل يُجدي في الفنّ أن نحشد كلّ ما رأت أعيننا وسمعت آذاننا

أو وعت ذاكرتنا ؟ إنّ تلك الحوادث هي جزء من تراثنا، لكن ينبغي أن نفكّر ماذا نصنع بها، وأن نجد الطّريقة التي يمكننا من وضع نظام داخل تلك "الحوادث" وإلاّ فإنّ هذا التراث يهرب منّا ولا نفلح في التقاطه.(x)

أمّا القصة الأخيرة "**حداد النوارس البيضاء**" فلا شكّ أنّها أفضل قصص المجموعة من المنظور الفنّي والاجتماعي. فالرغبة الملحّة في إدانة الاستعمار بجرائمه تجد لها، هنا، أقوى الحجج إذْ نراه يتصرّف كقوّة عمياء وشرّ مطلق؛ فلا يتردّد في قتل طفلة، في عمر الزهور، كانت تجري وراء كلبها في أحد الحقول. وقد حزنت طيور النّورس لذلك، وهجرت المكان الذي استحوذ عليه الموت، الموت الذي استهدف قتل ما في الحياة من براءة ووداعة وطيبة وبهجة وجمال وروعة.. والتي يعمل الخيّرون على

سؤددها. ونجد القاص، في هذه القصة، يتحسّن بشكل أفضل، من ربقة "الحقيقة" التي تُعرف بالرجوع إلى "الواقع" فكان، بذلك، أعمق في معالجة موضوعه، كما ارتفع عن الأسلوب التقريري الذي يميّز بعض قصص المجموعة، وكان الوصف الخارجي أكثر تفاعلا مع الأحداث. وأبدى اهتماما أفضل باللغة فتكرّرت كلمات مثل "جميل" و"رائع" و"صغيرة" بمثابة لوازم إمعانا في التشنيع على الفعل الاستعماري، ورثاء البنت الضحية. وقد أكسب انتقاله بين تقنيات السّرد والحوار والحديث النّفسي القصة حركية وحيوية. وباستعماله ضمير المخاطب جعل الحدث وكأنّه يجري تحت أبصارنا، نعيشه بوجداننا كما عاشه، قبلنا، الراوي/الطفل الشاهد على الحرب، الذي يروي عن هذه الفتاة قصّتها بعد أن فقدت قوّة الكلام، لأنّ الاستعمار انتزع منها شعلة الحياة، فأصبحت بذلك قصتها قصّة جرحه...

ومن خلال هذا الاستعراض للقصص فإنّ النظرة الاستقرائية قد تسمح بتعميم بعض الملاحظات النقدية، منها أنّ الأحداث تقوم، في أكثر الأحيان، على الملاحظة أكثر منها على الخيال؛ فالواقعية، هنا، تتّكئ على الصّدق الأخلاقي أكثر ممّا تتّكئ على القواعد التي تصدر عن الفلسفة(xi)، فيبدو القاص منشغلا بقول ما هو موجود حقّا، وضميره هو دليله في الاهتداء إلى ذلك، إلى تحسّس معاناة أبطاله ومشاكلهم الأساسية، وهذه المراقبة للحياة، في مظهرها، تجعله يرصد اهتمامه للمضمون، ممّا يقلّص عنايته بالشكل، ولا يتمّ ذلك، دائما، بصورة

حيادية؛ فقد يؤدّي به تعاطفه مع شخصية قصصية ما إلى ربط مواقفها بفكره الخاصّ، وذلك حين تضفي عليه تجاربه الخاصة. إنّ العالم الحقيقي لهذه القصص هو القرية أو الرّيف، أثناء الاحتلال، نتعرّف إلى ذلك من خلال ما ينعكس في نفوس هذه الشخصيات وهي تستعيد مراحل حياتها الصّعبة، وقد تمنّيا لبعضها أن تُظهر حبّها للمثل العليا، وخدمة الأرض وإحيائها، وهو يوضّح بأنّ حياة الرّيف تشكّل قطاعا مُهمًّا وأساسيا في المجتمع.

الهوامش والإحالات:

- مصطفى فاسي، حداد النوارس البيضاء، مجموعة قصصية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.
- انظر من أجل مزيد من التفصيل في علاقة الأدب بالواقع: شكري محمد عياد، الأدب في عالم متغير، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1971، ص124.
- انظر، مصطفى فاسي، حداد النوارس البيضاء، ص11.
- المصدر السابق، ص14.
- المصدر السابق، نفس الصفحة.
- نفسه، ص16.
- نفسه، ص16.
- نفسه، ص18.
- نفسه، ص36-37.

[71] - انظر من أجل مزيد من التفصيل في علاقة الكتابة بالواقع: ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1؛ 1971، ص94-95.

[72] - انظر من أجل مزيد من التوسع في هذا الصنف من ((الواقعية)): ديمين كرانت، الواقعية (موسوعة المصطلح النقدي)، تر: عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1980، ص62 وما بعدها.

ذويبي خثير الزبير

سيميولوجيا النص السردي

مقاربة سيميائية لرواية الفراشات و الغيلان

دراسة

رابطة أهل القلم ص ب : 764 سطيف الجزائر

---

(1) صدر الكتاب عن دار الكتاب العربي-الجزائر في جزأين.
الطبعة الأولى 1999.
الطبعة الثانية 2003 .

(2) تضم السلسلة إلى جانب الكتاب المذكور:
- العصبية القبلية: ظاهرة إجتماعية وتاريخية.
- دول الخوارج والعلويين [جزأين].
للأستاذ بوزياني الدراجي [المولود في 17 ماي 1939م، بطولقة-ولاية بسكرة -ماجيستير تاريخ من جامعة الجزائر].

البطل الملحمي والر وائي

الدكتور حسين الصديق
- جامعة حلب -

عوالم روائية

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى طرح مسألة الإنسان بطلا في الملحمة التي سادت نوعا أدبيا في المجتمعات العبودية، وفي الرواية نوعا أدبيا انتشر في المجتمعات البرجوازية والرأسمالية في الغرب الأوربي، وهي بذلك تبحث عن أصول العلاقة بين النوع الأدبي في ولادته وتطوّره وبين أصوله الثقافية والمعرفية التاريخية والإجتماعية. وعلى الرغم من أنّ مفهوم النوع يقوم على شكل داخلي وشكل خارجي، فإنّ هذه الدراسة لن تقوم على هذا المفهوم وإنّما ستبنى على معطيات تاريخية، وأسس ثقافية وفكرية كانت سائدة في المجتمعات التي ظهرت فيها الملحمة ومن بعدها الرواية، معتقدة

مع لوكاش أن « الفرق بين الملحمة والرواية، ممثلتي الأدب الملحمي، لا يقف عند الحالات الداخلية للكاتب، وإنّما ينشأ من المعطيات التاريخية الفلسفية التي كانت تفرض نفسها على إبداعه »(*).

1.مقدمة:

إنّ الفن الذي يستمد وسائل تعبيره من المجتمع الذي يتوجه إليه بالخطاب هو ظاهرة إنسانية لا يمكن أن تنتج إلاّ في المجتمع الإنساني. والفنان نفسه عضو في المجتمع الذي يعترف به ويثيبه، وهو بشكل أو بآخر يتأثر في إبداعه بوضعه في هذا المجتمع.

الفن نتاج المجتمع، والعلاقة المتبادلة بينهما جدلية:فالمجتمع ينتج أنواعا فنية تنسجم مع قيمه ومعتقداته، وهذه الأنواع تقوم بالمقابل بإغناء المجتمع وتطويره من خلال إثراء وعيه الجمالي الفردي والجماعي. فما الحياة الإجتماعية إلاّ مظهر من مظاهر تطوّر الحياة الفردية التي تخضع في الوقت نفسه لتأثير الحياة الإجتماعية.

والأدب أحد الفنون وهو« مؤسسة إجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، والوسائل الأدبية التقليدية كالرمزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها، إنّها أعراف وأصول لا يمكن أن تبزغ إلاّ في مجتمع.. وفي الواقع كان الأدب يظهر على الدوام في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة، ونكاد لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نميز الشعر من العمل أو اللهو أو السحر أو الشعائر. كما أنّ للأدب وظيفة اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفة »(1). ولمّا كان الوضع الإنساني مؤسسة لا تقوم على قواعد جامدة وإنّما على علاقات اجتماعية متميزة بحسب الزمان والمكان، فإنّ الأدب باعتباره مؤسسة يخضع لهذه العلاقات ويتأثر بمختلف قيم المجتمع ويتماشى مع تطوّره ويرد على احتياجاته. إلاّ أنّ كل هذا لا يلغي وجود الفرد المبدع الذي يمكنه أن يتجاوز عصره ليصبح رائدا.

2. حول مفهوم النوع الأدبي :

المسألة التي تجعلها الدراسة الحالية موضوعها هي أصل الأنواع الأدبية. وسوف يكون نموذج الدراسة البطل في الملحمة وفي الرواية. ولابدّ قبل البدء من الكلام على مفهوم كلمة « نوع » التي كما يقول فيتور « ليس لها تحديد موحد بما فيه الكفاية لتتمكن من المضي قدما في هذا المجال الصعب »(2).

« إنّ مؤلفات أرسطو و« هوراس » مراجعنا الكلاسكية لنظرية الأنواع. واستنادا إليها نفكر بالمأساة والملحمة على أنهما نوعان متميزان ورئيسيان، غير أنّ أرسطو على الأقل شاعر بتمييزات أخرى أعمق بين كل من المسرحية والملحمة والشعر الغنائي.. وقد ميز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب أسلوب المحاكاة أو التمثيل فالشعر الغنائي هو الشاعر ذاته، في الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئيا بشخصه، كرواية، ويجعل

شخصياته تتحدث جزئيا في حوار مباشر (سرد مختلط) أمّا في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية »(3). إلاّ أننا نميل إلى تبني ما يقوله فيتور الذي يقترح أنّه لا يجوز الكلام على « الملحمة والشعر الغنائي والمأساة كأنواع ثلاثة كبيرة، وفي الوقت نفسه تسمى القصة والمسرحية والقصيدة الغنائية أنواعا »(4)، ويرى أنّه « سيكون الأمر أكثر دقة ووضوحا إذا ما حصرنا مفهوم (نوع) على هذه الأشكال الأخيرة »(5)، وذلك لأنّ « الملحمة والشعر الغنائي والمأساة ليست أعمالا ذاتية أو مؤلفة كما أنّها ليست أشكالا مكتوبة، وإنّما هي هيئات أساسية للأشكال المكتوبة، بل هي الهيئات الأخيرة التي يمكن العودة إليها »(6). وفي هذا الحال فإنّ كل نوع يتضمن بشكل أو بآخر هذه الهيئات الأساسية: فالمسرحية مثلا تقوم على المأساة حيث يختفي الكاتب خلف شخصياته، ولكنّها في الوقت نفسه تحتوي على عناصر ملحمية وغنائية، أمّا الرواية فتتأسس على الملحمة حيث الكاتب يتكلم من خلال الراوي كما يجعل شخصياته تتكلم، وهي في الوقت نفسه تشتمل على عناصر مأساوية وغنائية.

وينطبق ذلك على الشعر أيضا. ويجب التنبيه على أنّ الرواية كنوع هي الأقدر على تمثيل هذه الأشكال الثلاثة المسماة (هيئات أساسية).

لقد حاولت بعض الدراسات في نظرية الأنواع الأدبية توضيح الطبيعة الأساسية للأشكال الثلاثة: الملحمة والمأساة والشعر الغنائي وذلك من خلال « تقسيم الأبعاد الزمانية، وبعض الصيغ اللغوية، فيما بينها»(7) أو كما يفعل الشكلانيون الروس الذين حاولوا إظهار التوافق بين البنية النحوية للغة والأنواع الأدبية. فقد بين جاكوبسون « أنّ الشعر الغنائي يستعمل ضمير المتكلم المفرد والزمن المضارع في حين تستعمل الملحمة الشخص الثالث والزمن الماضي (يمكن اعتبار ضمير المتكلم العائد على الراوي في الملحمة ضمير غائب)»(8)، ومع أنّ هذه المحاولات في تفسير طبيعة تلك الأشكال موحية لأنّها تربط بينها وبين المورفولوجيا اللغوية أو تربطها من جهة أخرى بالموقف النهائي من الكون فقلما تعد بنتائج موضوعية(9).

ويشير تودورف في كتابة أنواع الخطاب إلى العلاقة بين الأنواع والمجتمع قائلا: إنّ « الأنواع تتواصل مع المجتمع الذي توجد فيه »(10)، وأنّ « كل عصر له نظامه الخاص من الأنواع التي ترتبط بالفكر المهيمن. وكأي مؤسسة في المجتمع فإنّ الأنواع تظهر الملامح الجوهرية للمجتمع الذي تنتمي إليه »(11). ولكنّه يعتقد أنّ هذا الجانب إنّما يهمّ عالم الأعراق البشرية ethnologue أو المؤرخ، ولهذا يطرح المسألة من وجهة نظر مختلفة عندما يتكلم على إجراءات الكلام actes de parole (12) التي تصدر عنها الأنواع بحسب رأيه، فيتساءل « كيف يمكن أن نفسر لماذا لا تنتج كل إجراءات الكلام أنواعا أدبية؟ »(13)، ويجيب عن هذا السؤال قائلا: « إنّ مجتمعا ما إنّما يختار ويقنن الإجراءات الأكثر توافقا مع عقائده، وهذا ما يفسّر وجود أنواع في مجتمع ما وعدم وجودها في مجتمع آخر، وعلى هذا فالأنواع تكشف عن تلك العقائد وتسمح لنا بمعرفتها بشكل أو بآخر» (14). ويضيف قائلا:« إنّه ليس مصادفة أن نجد الملحمة في عصر والرواية في عصر آخر، فالفرد البطل في الرواية يتعارض مع البطل

ممثل الجماعة في الملحمة: إنّ كلا من هذه الإختيارات إنّما يرتبط بالإطار العقائدي الذي ينشط فيه هذا الإختيار»(15).

ومع أننا نقر بصعوبة ذلك إلاّ أننا نرى أنّ تودوروف لم يحاول بيان طبيعة « إجراءات الكلام »، ولم يسع إلى معرفة الطريقة التي يختار من خلالها مجتمع ما ويقنن الإجراءات المناسبة لعقائده؟ وما العلاقة بين تلك الإجراءات وهذه العقائد؟.

ونعتقد أنّه لن يكون صحيحا أن نختزل الأدب وأنواعه إلى مجرد فعالية لغوية مغلقة، يمكن تفسيرها بقوانينها الداخلية فقط، متناسين الظروف الإجتماعية –التاريخية التي وجد فيها الأدب وأنواعه وتطورا. إنّ اللّغة هي مؤسسة اجتماعية، وهي بتركيبها الشديد التعقيد تمثّل تطوّر العلاقات بين الإنسان وبيئته الإجتماعية والطبيعية. ولا شك في أنّ اللغة قد امتلكت أبعادها الفنية والجمالية بعد آلاف السنين من التجارب الروحية والإجتماعية والفكرية والجمالية التي مر بها الإنسان حتى بلغ نضجه الجسدي والنفسي، وأنّ هذه اللغة قد مرت بمراحل انتقلت خلالها من النافع إلى الجميل، ومن التجسيد إلى التجريد، ومن التصريح إلى الرمز.

لماذا كان من الممكن أن توجد الملحمة في عصر، والرواية في عصر آخر؟ إنّ التفسير اللغوي والشكلاني يمكن أن يشكّل واحدا من العناصر الضرورية لتفسير الأنواع الأدبية، ولكنّه لا يكفي وحده أبدا، فاللغة أداة الأدب هي مؤسسة خاضعة كالأنواع الأدبية، في نشأتها وتطوّرها لتطوّر المجتمع الذي توجد فيه. وكل مرحلة من مراحل تطوّر المجتمع تختار كلاما خاصا وتجسد علاقات المجتمع اليومية والجمالية بالعالم في أنواع فنية وأدبية تتناسب مع علاقات الناس بعضهم ببعض من جهة وعلاقاتهم ببيئتهم الطبيعية ونظامهم الإجتماعي من جهة أخرى.

ويبدو أنّ من السهل أن نكتشف في المجتمعات البدائية كيف كانت الفنون متأثرة بالظروف الإنسانية، على حين أنّ هذا يبدو أكثر تعقيدا وصعب المنال في المجتمعات الأكثر تطوّرا.

3. الوعي والفن:

لكل شعب وعيه الخاص الذي يشكل جزءا من الوعي الإنساني العام. ولا شك في أنّ خصوصية ذلك الوعي التي تميز شعبا من آخر تتأسس على نظرة الشعب إلى الإنسان والكون والله. وهذه النظرة إنّما تولد وتتطوّر بحسب نمو علاقة جدلية بين الإنسان وبيئته الإجتماعية والطبيعية، وهي في الوقت نفسه تؤثر في ذلك النمو. إنّ هذه النظرة وذلك الوعي إنّما ينعكسان في كل فعاليات الشعب وبخاصة في الفعاليات الدينية والفنية.

ولا شك في أنّه من الصعب جدا أن نحدد بدقة ووضوح كافيين نظرة شعب ما إلى الإنسان والكون والله، ومع ذلك فإننا سنحاول عرض عدد من المفاهيم الرئيسية والعامة.

في الهند القديمة كان التناسخ، العقيدة الأساسية للبراهمانية، يسود كل مظاهر الحياة الإنسانية، وكان يعتقد أنّ كل مظهر من مظاهر الطبيعة هو تجسيد لبراهما. ولعل هذا ما جعل الهندي القديم ينظر إلى كل عناصر الطبيعة نظرة تقديس باعتبارها من طبيعة أسمى من طبيعة الإنسان.

وقد تجلى هذا في الفن الهندي القديم: فكان الإله كلي القدرة لا يمكن أن يكون ممثلا إلاّ في معابد ضخمة وتماثيل عظيمة تظهر نقص الإنسان ودونيته إزاء الإله والطبيعة. أمّا في الأدب فنرى أنّ المهابهاراتا، الملحمة السنسكريتية، خاضعة لهيمنة إله عظيم ومدمّر، وأنّ الإنسان فيها يقع تحت السيطرة المطلقة لإخلاصه غير المحدود للإرادة العمياء لهذا الإله عديم الشفقة.

في الحضارة السومرية أصبح الإنسان أكثر تطوّرا منه في الهند، فقد تحرر من خضوعه الأعمى للطبيعة. لقد امتلك السومري مفهوما للحياة مختلفا، ونظرة إلى العلاقة مع الإله مغايرة، ولذلك فقد كان بعيدا عن الخضوع الذي عرفه الهندي، إذ أنه تحرر من تلك القوّة التي لم يستطع الهندي وضعها موضع الشك. وممّا لا شك فيه أنّ سيطرة السومري على الطبيعة لم تكن كبيرة، إلاّ أنّها كانت كافية لجعله يشعر بالانفصال عنها، وهو شعور مكن الإنسان من السيطرة عليها جزئيا، بعد أن كان يخضع لما سمّاه بالقدر الذي حاول، مع خضوعه له، مجابهته متحملا الألم ورافضا الإستسلام المطلق أمامه. لقد كانت الآلهة السومرية شبيهة بالإنسان: فهي تحب وتكره، وتغضب وترضى، وتحقد وتسامح. وقد تجلى هذا المفهوم السومري بشكل واضح في ملحمة جلجامش الذي كان يحارب إرادة الآلهة في بحثه عن الخلود، وهو في النهاية يفشل في مهمّته هذه، إلاّ أنّ فشله لم يكن نتيجة تعب أو خطأ منه وإنّما كان نتيجة انتصار الإرادة الإلهية التي كانت تعارضه.

أمّا عن الإغريق القدامى فنجد أنّ الإنسان انتصر على الآلهة عندما استطاع أوديب حل لغز أبي الهول. ومنذ ذلك الحين أصبح الإنسان مدركا لوجوده المستقل عن الطبيعة. وإذا كان الإغريق قد أنسنوا الآلهة التي تظهر في الشرق في أشكال غير إنسانية، فإنهم وضعوا الإنسان في مصاف الآلهة عندما صاغوا مظاهر الآلهة على صورته، وهو ما يتجلى ليس فقط في جمال ونبل أجسادها، ولكن أيضا في نزوعها الفكري إلى البحث عن الجمال والحق والبطولة. ونعتقد أنّ هذا المفهوم يبدو واضحا في الفن الإغريقي وبخاصة في الأدب ولا سيما الإلياذة.

وبانتظار أن تبلغ الملحمة نضجها وكمالها في الملحمة الإغريقية، فإننا لا نستطيع إهمال الملاحم في بلاد سورية والعراق وفي الهند، وهي ملاحم كان لها أثر كبير وجوهري في تطوير الملحمة الإغريقية، إذ أنّ ازدهار الشعر الملحمي في الشرق الأدنى في الألف الثانية قبل الميلاد هو الذي يشكل أصول الملحمة الإغريقية(16)، « فالنوع الملحمي لم يكن إلاّ نسيج شبكة معقدة من العلاقات العميقة بين مختلف الحضارات »(17).

وتتجلى هذه العلاقات في العناصر المشتركة التي نجدها في الملاحم الهندية والسومرية والإغريقية، وفي التشابه القائم بينها (18)، إلاّ أنّ ذلك لا يعني إطلاقا أنّ التشابه كان تعسفيا، ففي الإلياذة على سبيل المثال نلاحظ « أنّ الموضوعات المستوحاة من النماذج الشرقية يستخدمها هوميروس لعرض فلسفة، وسلوك بطولي مختلفين تماما عمّا نجده في تراث ما بين النهرين »(19).

وفي الواقع فإننا نجد جلجامش يصر على بحثه عن الخلود على الرغم من نصيحة سيدوني له بعبثيه هذا البحث من طرف إنسان فان، وذلك على العكس من أوليس الذي يرفض عرض

الآلهة بحياة أبدية، ويفضل عيش قدره كإنسان بالقرب من زوجه النبيلة، وأخيل بعد مقتل صديقه العزيز بتروكلوس لا يسعى إلى تفادي الموت المحتوم واضعاً نصب عينه الانتقام لصديقه من هكتور القاتل، وهو يعلم تمام العلم أنّ موته هو سيتلو مباشرة موت هكتور.

4. البطل الملحمي:

في الفكر الإغريقي يسود مفهوم يرى أنّ « كل كائن في الوجود فيه جزء يدخله في النظام الكوني. ولابدّ للإنسان إذن لكي يضطلع بمسؤوليته ويحقق على الوجه الأكمل قدره من أن يستخدم طاقته وشجاعته ليكون وجوده منسجما مع العدالة. أمّا عندما يكون مدفوعا بالضلالة لارتكاب تجاوزات تخرجه من حدود ذلك الجزء فيه فإنه بالضرورة سيكون معاقبا ليستطيع العالم أن يسترجع انسجامه الذي اختل بسبب مغالاة أحد عناصره »(20). ونحن إذا أردنا فهم سلوك الأبطال وخضوعهم الكلي للقدر الذي يسود في الإلياذة، ويقود الأبطال إلى ارتكاب تجاوزات فإننا يجب أن ننطلق من ذلك المفهوم. إلاّ أنّ ذلك لا يمنع الأبطال من المقاومة لعيش وجودهم على الرغم من معرفتهم المسبقة بمصيرهم. فعلى سبيل المثال نجد أنّ آخيل كان يعرف ما كان سيحدث عندما جاءته انتيلوك لتخبره بمقتل صديقه الحميم بتروكلوس، فهو ينتحب قائلا: « أرتجف خوفا من أن تحقق الآلهة الخطوب التي لا ترحم قلبي، والتي أخبرتني بها أمي يوما ما بوضوح عندما قالت لي: إنّ أشجع الشجعان من الميرميديين سيترك نور الشمس صريعا بأيدي الطراوديين، وأنت حي بينهم. نعم..لاشك في ذلك، فقد صرع بتروكلوس اشجاع ابن هنوتيوس. وكنت قد طلبت من هذا البائس، بعد أن أخمدت النار المدمرة، أن يعود إلى السفن وأن لا يقاتل هكتور »(21).

لم يكن مقتل بتروكلوس مصادفة، وإنّما كان القدر قد دبره سلفا ليحرص آخيل على العودة إلى المعركة. ولم يعد يهدأ الأخيل بال بعد مقتل صديقه الحميم قبل الإنتقام له، وهو مدرك تمام الإدراك أنّ موته هو سيكون بعد مقتل هكتور قاتل بتروكلوس. يقول آخيل لأمه: «لكي يعاني قلبك أنت أيضا من حزن عميق عندما لا تتمكنين من استقبال ولدك عند عودته إلى البيت لأنّه قد مات، لأنّ قلبي يدفعني إلى التخلي عن حب الحياة، وإلى عدم البقاء بين الناس، إلاّ إذا قضى هكتور نحبه بضربة من سناني انتقاما لموت بتروكلوس ابن هنوتيوس»(22).

وتحاول أمّه منعه من مقاتلة هكتور قائلة:« مصيرك سيكون سريعًا يا ولدي إذا فعلت ما تقول، لأنّ منيتك ستتلو مباشرة مصرع هكتور»(23).

ولكنّه لا يأبه لكلماتها ويعبر عن إرادته بملاقاة الموت إن كان ذلك يوفّر له الإنتقام لصديقه، وهو بذلك يتخذ قراره كإنسان حر عاقل، يعرف ما يريد، ويقرر مصيره بنفسه. وهكتور نفسه صاحب الخوذة ذات الريشة المتمايلة يعرف أيضا قدر آخيلن ولذلك فهو يخاطبه قائلا: « نعم..إنني أراك تماما كما عرفتك، وأعرف أنّه لا يمكنني أن ألمس مشاعرك، لأن لك في

أعماق روحك قلبا من حديد. ولكن احذر ألا يوقظ مصيري حقد الآلهة، فيأتي يوم يجعلك فيه باريس وفيبوس وأبو للون صريعا أمام باب سيه على الرغم من شجاعتك»(24).

ولا أحد يتمكن من الهرب من قدره بما في ذلك الآلهة، فزيوس ملك الأوليمب وأبو الآلهة يلبث عاجزا عن مساعدة هكتور الذي يحبه، ولا يتمكن من تحويل مجرى القدر: «نشر أبو الآلهة ميزانه الذهبي، ووضع فيها مصيرين بمنية عاجلة أحدهما لآخيل والثاني لهكتور مروض الجياد. ومن الوسط رفع ذراع الميزان فأخذ يوم هكتور المحتوم يهبط وينزل إلى الجحيم»(25).

إنّ الأبطال في الإلياذة من خلال عيش وجودهم وتحقيق أرادتهم يخضعون لإرادة القدر، مستسلمين بشجاعة أمام تلك القوّة التي تفرض نفسها عليهم. وبحسب المفهوم الذي أشرنا إليه من قبل فإن على هؤلاء الأبطال أن يستخرجوا كل طاقاتهم، ويستخدموا شجاعتهم ليتمكنوا من تحقيق قدرهم، تلك هي النهاية التي تهيمن في الإلياذة، ساحقة الإنسان، ومخفية بجبروتها كل تطوّر ذاخلي أو تغير في شخصيته. وهذا ما يفسّر في رأينا كون الشخصيات في الملحمة ثابتة، فكل واحدة منها تبقى كما كانت في بداية الملحمة، لا تتغير ولا تتطوّر.

والشخصيات في الإلياذة تمثّل الفكر لقومي عند كل من المعسكرين. ولذلك فهي ليست بشخصيات عادية، وإنّما هي ملوك وأبطال وآلهة وأنصاف آلهة. فهكتور مثلا أكثر إنسانية من آخيل، على حين أنّ آخيل أكثر منه ألوهية. وإذا كنا نميل إلى هكتور فذلك لأنّه كذلك، وعندما يهزم آخيل هكتور فإننا نعرف بوضوح أنّ الإلهية هي التي هزمت الإنسان.

والآلهة في الإلياذة لهم ملامح الإنسان وصفاته: فهم يتخاصمون ويساهمون في أحداث إنسانية، وهم مختلفون فيما بينهم، يتوزعون على معسكرين كل منهما يشد أزر واحد من المعسكرين الإنسانيين، وأكثر الآلهة تورطا في الأحداث كما يبدو في الإلياذة هي هيرا وأثينا من جهة وأفروديت منم جهة أخرى. هذه الآلهة تصفى حساباتها الخاصة بها من خلال خداع البشر والتدخل في حياتهم.

5.البطل الروائي:

الرواية كنوع أدبي وفي أرفع أشكالها هي «الحفيد الوليد للملحمة»(26)، وقد نشأت الرواية« من الأشكال السردية غير الخيالية- الرسالة، اليوميات، المذكرات أو السير، تاريخ الأخبار أو التاريخ بشكل عام، ولنقل إنّها تطوّرت عن الوثائق»(27).

منذ ولادة الرواية الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر بدأت الرواية تأخذ ملامحها المميزة كنوع أدبي. وأصبحت منذ ذلك مرآة المجتمع، وراحت تصوّر هذا المجتمع بطريقة دقيقة وأمينة كما هو في الواقع. فكانت الشخصيات مرسومة بتفاصيلها الدقيقة ومصورة بأمانة. وكانت تبدو تعيسة كما كان الحال في الرواية من قبل إلاّ أنّها ما عادت تقبل تعاستها، وراحت تعبر عن رفضها لعالمها العادي لإرادتها، مناضلة ضده بصرامة.

كيف استطاعت الرواية الوصول إلى هذا المستوى في ذلك القرن؟ في القرن التاسع عشر، وفي ظل ثورة 29 تموز من عام 1830 في فرنسا، ومع مجيء البرجوازية إلى السلطة ظهرت الرواية(28). إنّها الملحمة الحديثة للبرجوازية الصاعدة، التي ولدت مع تطوّر الطبقة البرجوازية ونضج أفكارها بعد الثورة الفرنسية والثورة الصناعية. فبعد انحلال المجتمع الإقطاعي ظهر مجتمع جديد سادت فيه الطبقة البرجوازية، التي أصبح الفرد فيها، ولأول مرة في التاريخ، يشعر بانفصاله عن القطيع وبامتيازه منه. فأصبح الفرد يملك وعيا خاصا به في مقابل المجتمع والطبيعة.

وباختصار فإنّ طبيعة الفرد كإنسان بدأت بالظهور في تلك الفترة في الغرب الأروبي.

ومع ولادة هذا المفهوم الجديد للإنسان بدأت الرواية الحديثة مرحلة ثانية في تاريخها. وأصبحت ممثلة هذا الإنسان، وجهدت في وصفه والكلام عليه، وعملت على إظهاره في تغيراته الداخلية وفي تناقضاته، وفي طموحاته وأثر العوامل الخارجية فيه. ومن الطبيعي منذ ذلك التاريخ أن تتطور الشخصيات في الرواية بشكل مواز لتحوّلات المجتمع وتطوّر مفهوم الإنسان فيه. هذا على الأقل ما يبرهن عليه في رأينا ظهور الرواية الجديدة في فرنسا بعد التحوّلات الإجتماعية التي ولدتها فيها الحربان العالميتان الأولى والثانية في القرن العشرين.

ويبدو أنّه من الصعب تعريف الرواية وكل « كتاب عن الرواية يبدأ بالبحث عن تعريف لها. وكل التعريفات المقدمة غير مرضية »(29). فالرواية ليست فقط كما يقول سانت بوف « حقلا واسعا للإختبار ينفتح أمام كل الأشكال العبقرية وكل الوسائل، إنّها ملحمة المستقبل التي وحدها على الأغلب ستكون منذ الآن ملائمة لأخلاق المجتمع الجديد »(30). لقد أصبحت الرواية البوتقة التي سيجد فيها « الإنسان الغربي الحديث كل شيء: كل شيء اخترعه، وكل شيء لم يستطع امتلاكه، نعني بذلك قدره »(31).

الرواية إذن هي ملحمة العصر الحديث، فيها نجد كل التحولات الاجتماعية وكل الملامح الملحمية الأساسية، ولا نجد الأبعاد الأسطورية لحياة الأبطال كما لا نجد الأبطال العظماء والخارقين. ولم يعد الأبطال في الرواية آلهة وإنّما أصبحوا رجالا عاديين تصنعهم ظروف الحياة اليومية. ويمكن للرواية أن تتخذ من التاريخ موضوعا لها، كالملحمة، لتعالج نقطة معينة بوضوح، ولكنّها في ذلك تختلف عن الملحمة في سبل المعالجة. فالرواية مثلا، على العكس من الملحمة، يمكنها أن تهتم بموضوع من الحياة الواقعية الحاضرة يبدو فيه جوهر الإنسان مستمدا على السواء من الحياة الإجتماعية ومن الأبعاد الإنسانية العامة، ولكنّه في ذلك إنّما يجد صفاته وأبعاده الشخصية، ويسعى إلى تأكيدها وتعميقها في إطار من الظروف يسيطر عليها نظام من العلاقات مع الآخر يصبح شيئا فشيئا أكثر تعقيدا وأقل إنسانية.

في الزمان القديم ما كان يوجد إلاّ المجتمع، أو الشعب والدولة. أمّا الإنسان الفرد الواعي بتفرده وتميزه من القطيع فلم يكن موجودا. لذلك لم يكن ممكنا أن نجد في الملحمة أو في المأساة الإغريقية إلاّ ممثلي الشعب من أبطال وملوك وآلهة، وهؤلاء أيضا ما كانوا يمثّلون قدرهم الخاص بهم، وإنّما كانوا يمثّلون قدر الجماعة التي ينتمون إليها. وفي مقابل ذلك نجد البطل في

الرواية يمثل وجوده الفردي وقدره الخاص، ورغباته الذاتية وحياته الواقعية، إنّه على العكس من البطل الملحمي أو المأساوي لا يتهم الآلهة ولكنّه يقوم بأفعاله منطلقا من الواقع والحاضر، فهو يملك ماضيا ومستقبلا أرضيين. فالمهم في الرواية لا أن يكون أبطالها آلهة أو ملوكا، وإنّما أن يكونوا وبكل بساطة بشرا.

لقد أصبحت الرواية مرآة الإنسان الحديث. وإذا كانت الملحمة تقوم على الصراع بين البطل وقدره، فإنّ الرواية تتمحور على التناقض بين الإنسان والمجتمع أو على الصراع بينه وبين الطبيعة أو بينه وبين أشخاص آخرين، أو حتى بينه وبين نفسه. ولم تعد الآلهة فيها ولا الأبطال أسطوريين، وإنّما أعادتهم إلى مستوى البشر بعد أن أزالت عنهم ملامحهم الأسطورية. لقد تعرت الروح الإنسانية في الرواية، «واصطدمت بالمظاهر الواقعية والأكثر ابتذالا للوجود الإنساني، وعلى كل الأصعدة: الاجتماعية والنفسية والأخلاقية. إنّ خاصية الرواية هي في إظهار الصلابة التي تقاوم بها الأشياءُ والأحداثُ الأفكار والمعتقدات»(32).

والرواية لا تمجد البطل إلاّ باعتباره إنسانا ساعيا إلى تحقيق مصيره الأرضي، وهو ما يجعله متغيرا تحت تأثير العوامل الداخلية والخارجية، فالناس في كثير من الروايات العظيمة يولدون ويموتون، «شخصياتهم تنمو وتتغير، حتى إنّ مجتمعا بأكمله يرى وهو يتغير، (قصة بطولات آل فرسايت والحرب والسلم) أو تعرض دورة الزمان لأسرة في صعودها وانهيارها (أسرة بودنبروك)»(33)، على حين أنّ «الملحمة الإغريقية، على الرغم من العنف فيها، تمجد بطلا ليس كاملا، ولكنّه متماسك ولا يتغير، وهو، وهذا ما يجعله مختلفا عن البطل الروائي بشكل أساسي، لا يتغير، ويبقى بجلد في مستوى واحد من الفكر»(34).

الذي يتلائم مع الإيقاع الأخلاقي والاجتماعي والديني للمجتمع الإغريقي.

لقد ازدهرت الرواية في مجرى التحوّلات الاجتماعية الأوروبية في القرن التاسع عشر، وتطوّرت بتطوّر العلاقات الاجتماعية خلال تلك التحوّلات التي عرفت كل واحدة منها مفهوما للإنسان مختلفا، وهو ما أدّى في الرواية إلى تطوّر مفهوم البطل بحسب كل مرحلة من المراحل الاجتماعية. ويبين لنا تاريخ الرواية أنّه كلما ازداد تطوّر الحياة الإنسانية تعقيدا وإبهاما كانت الرواية تصبح أكثر تعقيدا. فمع تطوّر المجتمع الصناعي والرأسمالي الذي يضغط الإنسان، ويستغله، ويزدريه كانت تنمو وتتطوّر أزمة قيم وضمائر، ولم تعد للمجتمع قيمه القديمة، وبدأ يهتم بما هو غير إنساني في مقابل إهمال الإنساني، ويقدم المادي على الروحي، وأصبح يعادي ما في الفن من بحث عن الحقيقة والجمال، ويدعم ذلك العالم الخاضع للمادة والآلة. ولما كانت الرواية من منشأ اجتماعي فقد كانت ترد على هذه التطوّرات بتبنيها شكلا جديدا ومفهوم بطل جديدا. بل واسما جديدا، فقد أصبحت في القرن العشرين تدعى الرواية الجديدة le nouveau roman، وراحت تسبح في تيارات الوجودية والعبثية التي ظهرت في أوروبا الغربية في النصف الأوّل من القرن العشرين.

في الرواية الجديدة أصبح البطل فردا محبطا، ويائسا منعزلا في عالمه الداخلي، لا يملك إلاّ حقيقة واحدة هي وجوده الذي يجب أن يبحث عنه في داخله(35). «إنّ تغيرات العلاقات

الإجتماعية قادت الروائيين الجدد بشكل رئيسي إلى تصوّر الشخص كمفهوم فني وثقافي. وهي نفسها التغيرات الاجتماعية التي دفعت هؤلاء الروائيين إلى تقديم شخصياتهم الرئيسة من خلال حياتهم النفسية أكثر من تقديمهم من خلال مشاعرهم وانفعالاتهم. ولم يعد الإهتمام ينصب على السمات الشخصية، وإنمّا على حياة ذات مأخوذة بالزمان اليومي، وهو ما أدّى إلى ضعف العقدة: فالرواية تعرض موقفا عاديا في الظاهر، يقترب في طبيعته من السيرة الذاتية. والسرد يقوم في تدرجه على الحوار الفردي والداخلي الذي كان يأخذ من هنري جيمس Henry James إلى فيرجينيا وولف Virginia Woolf أشكالا مختلفة»(36).

خاتمة:

وأخيرا، هل الرواية كنوع أدبي في خطر اليوم؟ منذ نهاية القرن الثامن عشر كانت الرواية تمثّل مؤسسة أدبية، « إنّها النوع الأمثل للتعبير عن مجموع المؤسسات التي تشكل مجتمعا ما وعن مختلف المواقف في العالم التي تسود في تلك المؤسسات »(37)، وقد تطوّرت الرواية بشكل مواز مع انتشار (وبحسب تفاوت) المجتمعات الصناعية والرأسمالية. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه اليوم هو: هل ستظل الرواية مؤسسة أدبية على الرغم من أنّ الأعمال العظيمة أصبحت نادرة اليوم؟ ويبدو أنّ وسائل الإعلام الجديدة والمتنوّعة في عصرنا من صحافة ومذياع وتلفاز وسينما ورسوم متحركة وأطباق فضائية تؤثر في وجود الرواية كنوع أدبي، وتأخذ منها العديد من القراء السابقين، ولكن من جهة أخرى فإننا نرى أنّ التطوّر السريع للحياة الذي بدأ يحكم المجتمعات الحديثة يثير الشك في قدرة الرواية المعاصرة على التطوّر لتتمكن من النهوض بأعباء المعطيات الجديدة للمجتمع وبخاصة ماقدمته من مفهوم جديد للإنسان.

هل ستتمكن الرواية من الرد على حاجات عصرنا الذي نعتقد أنّه ينتظر نوعا جديدا أكثر قدرة على فهم أوضاعه والتعبير عن تطلعاته ومشاغله. هذا النوع سيكون جديدا بالطبع، ويمكن أن يكون حفيد الرواية، تماما كما كانت الرواية حفيدة الملحمة.

المراجع والمصادر:

المراجع العربية:

1. هوميروس- الإلياذة- تعريب سليمان البستاني- دار إحياء التراث العربي- بيروت- دون تاريخ.
2. وارين، أوستن ووليك، رينيه- نظرية الأدب- تر/ محيي الدين صبحي- دمشق 1972.

المراجع الفرنسية:

1. الكتب:

, Editions Albin Michel, Paris "Histoire- du Roman Moderne"- ALBERES. R.-M 1962.

, Que sais- je- "Le Roman Français depuis 1900" - BOISDEFFRE. PIERRE, Paris, 1979.

, traduit par Mario MEUNIER, le livre de poche, " L'Iliade" - HOMERE, Edition, 1982.

, Editions Gonthier, 1979. " La théorie du roman "- LUKACS, Georges

, Edition du Seuil, Paris 1978." les genres du discours"- TODOROV, Tzvetan

2. المجلات:

- Poétique, Novembre, 1977 N° 32, Edition de Seuil.

Fr, p.490. , trad."histoire des genres littéraires ' l"Essai de VIETOR, Karl

3. المعاجم والموسوعات:

Petit ROBERT. Edition 1982- Roman.-

- Encyclopaedia Univérsalis, Paris, 1980 Volums : 8,18.

- La grand Encyclopédie, La rousse, Paris 1976, Volums : 1,8.

الهوامش:

(*) انظر : LUKACS, G. La théorie du roman. Editions Gonthier, 1979, p.49

(1) وارين وويلك، نظرية الأدب، تر/ محيي الدين صبحي، دمشق 1972.

(2 VIETOR, K., l'histoire des genres littéraires, Poétique,Seuil,1977,p.490

(3) وارين وويلك، نظرية الأدب، ص 297.

(4 VIETOR, K., l'histoire des genres p.390-391

(5) المصدر السابق.

(6) المصدر السابق.

(7) وارين وويلك: نظرية الأدب، ص 29.

8) المصدر السابق.

(9 المصدر السابق.

(10 TODOROV, T., les genres du discours, Seul, Paris, 1978, p.51

11) المصدر السابق.

(12 أنظر مفهوم هذا المصطلح في Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Seuil, paris, 1972, p 428.

(13) ODOROV. Les genres du discours, p 51.

(14) المصدر السابق.(15) المصدر السابق.

(16) Encyclopaeia Universalis, 1980, Volume 6, p.378.
17) المصدر السابق، Volume 8,p. 4432.
(18) المصدر السابق، Volume 8,p. 4428.
(19) المصدر السابق، Volume 6,p. 378.
(20) المصدر السابق، Volume 6,p. 378.
(21) HOMERE, l'Iliade , le livre de poche, chant XVIII, p 430
وقد فضلت ترجمة النص من الطبعة الفرنسية نظرا لسوء الترجمة العربية، وللمقارنة انظر ترجمة سليمان البستاني- بيروت، دون تاريخ، (891/2).
(22) المصدر السابق، p.433، والطبعة العربية (896/2).
(23) المصدر السابق.
(24) المصدر السابق، p.524 chant XXII، والطبعة العربية (1038/2).
(25) المصدر السابق، P.519، والطبعة العربية (1030/2).
(26) وارين وويلك، نظرية الأدب، ص 275.
(27) المصدر السابق، ص 281.
(28) Ency. Uni., V. 18, p. 562
(29) DE BOISDEFFRE, le roman français depuis 1900, Que sais-je ? P.4
(30) انظر المعجم الفرنسي Petit ROB. ERT, Roman
(31) ALBERS.R. M.,Histoire du roman modern, Albin Michel, paris.1962,p.7
(32) La grande Encyclopédie, La rousse, Volume 17, p. 10501
(33) وارين وويلك، نظرية الأدب، ص 279.
(34) La grande Encyclopédie, La rousse, Volume 17, p.10504
(35) المصدر السابق، p. 10508.
(36)) المصدر السابق، p. 10510.
(37)) المصدر السابق.

تأصيل المنهج التاريخي

الفرنسي

في الأدب

فاس المغرب

كوستاف لانسون (1857 - 1934)

.G.Lanson

كان الناقد الفرنسي «كوستاف لانسون» يمثل نموذج الأستاذ الجامعي المتزن، هادئاً في صوته وحركاته، خجولا، مدققاً في المسائل العلمية التي يعالجها، مؤرخاً وعالماً شديد الثقة في عمله. ولهذا كانت له مكانة مرموقة في المراكز العلمية الفرنسية: كالمدرسة العليا وجامعة السربون. ظهرت أفكاره الجديدة ناضجة أوائل القرن العشرين حين أعلن عن ضرورة استقلال الدراسة الأدبية بمناهج خاصة بها. وقد وجد هذه المناهج في نطاق التصوّر التاريخي.

كان إلى جانب ذلك باحثاً موسوعياً، فقد نشر سنة 1909 كتابه الوجيز البيبليوغرافي للأدب الفرنسي، وهو يحتوي على حوالي خمسة وعشرين ألف مادّة، ونشر بعد ذلك كتابه النقدي « الرسائل الفلسفية لفولتير » وتعددت بعد ذلك تآليفه مؤكدة سلطة ناقد كبير، كما توّج أعماله النقدية ببحثه القصير الهام: « منهج التاريخ الأدبي» سنة 1910.

وعلى العموم فقد جعل النقد الأدبي في أغلب دراسته مندمجا بحركة التاريخ الإنساني. ومع أنّه قرن تطوّر الأدب الفرنسي بتطوّر النظام الإجتماعيّ فإنّه كان بعيداً عن تأثير الإتجاه الماركسي الذي كان قد دخل إلى حقل الثقافة في فرنسا. كما أنّه في الآن نفسه وضع بينه وبين فلسفة اكوست كونت مسافة محترمة، في الوقت الذي كان فيه هذا الفيلسوف هو ملهم تين، وبرونتيير فيما يتعلق بالتوّجه العلمي الصارم في الدراسات الأدبية. كان إلى جانب ذلك يرفض الأفكار المثالية المنحدرة من الفلسفة

الهيجيلية وخاصة مفهوم الملكة الرئيسية عند تين، وهو مفهوم كما نعلم له علاقة بالفكرة المطلقة عند هيجل، ولذلك يعتقد بعض المهتمين أنه كان أقرب إلى فلسفة دور كايم، فمنها أخذ مفهوم « القانون الخاص للتاريخ » وطبقه في مجال الدراسات الأدبية، ومقتضاه أنّ الأدب لابد أن يكون له قانونه الخاص مثلما أنّ للمجالات العلمية الأخرى قوانينها الخاصة بها(2).

وقد لاحظ الباحثون أيضا أن لانسون تأثر في منهجه بالنقد الوضعي الألماني وخاصة كما تبلور عند « وليام شيرير» Wilhelm Scherer في كتابه « تاريخ الأدب الألماني Histoire de la litterature allemande (1883) ».

وقد نُظر إلى هذا الكتاب كبداية للتفكير في علم الأدب باعتباره معرفة مستقلة، إلى جانب أنّ في الكتاب اهتماما بالغا بالخلفيات البيوغرافية. وقد جعل شيرر الأدب نتيجة من نتائج مؤثرات ثلاثة (3):

- الإرث الثقافي L'heritage culturel
- المعيش (Le vecu)
- الرؤية الشخصية Vision (personnelle)

وهذه الأخيرة مندمجة بالرؤية الفنية (Vision Artistique). والعلاقة التي أقيمت عند البعض بين هذه العناصر الثلاثة والعناصر المعروفة عند تين يبدو فيها كثير من التكلف لأنّ شيرر في الواقع أقرب إلى لانسون منه إلى تين، فالإرث الثقافي مسؤول عن المؤثرات الأدبية التي أولاها لانسون اهتماما خاصا في نظريته النقدية، والمعيش، متصل بفكرة لانسون عن علاقة الأدب بالمجتمع، وبالتاريخ، والرؤية الشخصية حاضرة عند لانسون في اهتمامه بمسألة البعد البيوغرافي للنص الأدبي(4).

ويبدو لنا أيضا أن فكر شيرر النقدي يقع بين النزعة الوضعية ذات التوجّه العلمي والصرامة في البحث، وبين نزعة عامة تأخذ بفكرة المقولة الكلية أي بمفهوم الفكرة المطلقة الهيجيلية.

والمعروف أنّ لانسون قد استطاع هو أيضا أن يتفادى هذه النزعة الكلية عندما أوجد العلاقة بين الأدب والتاريخ الفعلي، كما دفع بالبحث المنهجي في الأدب إلى مجال الإستقلالية والموضوعية، على الأقل من وجهة نظره الخاصة.

« هكذا ظهرت شيئا فشيئا أصالة لانسون باعتباره مقتبسا، من مختلف تيارات العلوم الإنسانية، عناصر خاصة ترشده في عمله المنهجي لخلق تاريخ أدبي. ولم يأل جهدا في تلطيف ذاتيته بمقتضيات منهج علمي مُستلهم من التاريخ ومن علم الإجتماع، علما بأنّ ذاتيته كانت قريبة في منطلقها من المفهوم « الجمالي» والذاتي للنقد الأدبي، بمعنى أنّه كان بشكل ما ممثّلا لسانت بوف. ومع أنّه كان أيضا عارفاً بتأثير السياق الإجتماعي – السياسي في الأدب فإنّه لم يجازف إلى حدود اتخاذ موقع « المناضل» على غرار ما فعل جوريس أو بليخانوف»(5).

وتجلّت نزعته التاريخية في الجوانب التالية:

- دراسة النتاج الأدبي في سياق حياة كتاب كبار.
- تمييز العصور الأدبية وتحديد الإتجاهات المهيمنة فيها.
- إظهار الطابع التسلسلي للظواهر الأدبية من عصر إلى عصر.
- ربط الحوادث الأدبية بوقائع التاريخ والظواهر الإجتماعية.
- إعادة إحياء علاقة النصوص والمؤلفات القديمة بمحيطها وجميع ملابساتها لكي نحياها كما كانت في الماضي(6).

وعلى هذا الأساس انتقد لانسون مع ذلك منهج سانت بوف، وأن ظل أقرب إليه من تين. كان يرى أنّ سانت بوف قد حاول وضع أسس منهج اجتماعي للأدب، وإن كان في نظره قد فعل ذلك بطريقة « وصفة » صارمة عندما جعل مركز النتاج الأدبي هو الخلفية البيوغرافية (أي سيرة الكاتب) وما يتصل بها. وقد وجد أيضا أن سانت بوف كان رجل حدس بامتياز وأنّه اتجه من الأدب إلى السيرة الذاتية للكاتب في حين كان عليه أن يلقي الضوء على الأدب بواسطة عناصر حياة المؤلف(7).

كما انتقد التأثرية التذوقية، ولكنّه اعتبر نقده الانطباعي Critique impressionniste عملاً مشروعاً ما لم يقف عند حدود التأثر، لأنّ الناقد ينبغي أن يتجاوز الانطباعات التي يكونها عن العمل الأدبي إلى تأكيد أحكامه انطلاقا من تحليل النص ذاته (8).

وانتقد لانسون أيضاً تين بحدة فيما يخص النزعة العلمية التي نادى بها هذا الأخير، ففي رأيه أنّ العلوم المختلفة ينبغي أن يستقل كل واحد منها بمنهجه الخاص، ولابد من أن تكون للدراسات الأدبية منهجيتها المتميزة عن العلوم البحتة، ولكننا يمكن أن نستفيد من روح العلم، وفي هذا الصدد قال:

« لا يمكن أن يبنى أي علم على مقاس علم آخر، فتقدم العلوم يرتبط باستقلال بعضها عن البعض. هذا الاستقلال هو الذي يسمح لها بأن تهتم بموضوعها ولكي يكون للتاريخ الأدبي بعض العلم ينبغي له أن يبدأ بأن يمنع نفسه من الخضوع لمناهج العلوم الأخرى كيفما كان نوعها »(9).

وعندما يسمح بالإستفادة من روح العلم فذلك يعني أنّ الناقد ينبغي أن يتحلى بالخصال التالية: الصبر، والأمانة والصدق وعدم سهولة التصديق، والمراجعة التحقيق.

كما وجد نقدا شديدا لما كان يسميه النقد العقائدي La Critique Dogmatique، وله رأي خاص في مفهوم العقيدة فهي قد تكون فنية أو أخلاقية أو سياسية أو اجتماعية، أو دينية، والنقد عندما يتحوّل إلى عقيدة من هذه العقائد مغلباً مبادئها على الحقائق الموضوعية المتصلة بالعمل المدروس فإنّه سيكون ضد المعرفة وضد تطوّر القيم الإبداعية(10).

هكذا نرى أنّ لانسون استفاد من سانت بوف رغم أنّه دعا إلى الاحتياط من أن تطغى أذواقنا في النقد على معطيات

الموضوع المدروس، ففي نظره أنّ سانت بوف، قد حاول وضع أسس لمنهج اجتماعي لدراسة الأدب ولكنّه جعل ذلك مرتبطا بحياة المؤلف، فالفرد أي الذات هي الواسطة بين التأثيرات الاجتماعية وتمظهراتها في الأدب، ولذلك فالتعاطف الذي يشغله الناقد في عمليته التذوقية هو مفتاح فهم النصوص الأدبية وفهم أصحابها ولانسون يقبل مبدئيا بهذا التعاطف ولكن فقط عند اللقاء الأوّل مع النص، وفيما بعد لابد من تكييف هذا التعاطف التذوقي وإخضاعه لمسار تحليل النصوص الأدبية الذي ينبغي أن يكون ذا طابع موضوعي. على أنّ لانسون رفض أيضا النزعة الجبرية لسانت بوف التي ترى أنّ الأديب هو في جميع الأحوال أسير ظروفه الخاصة وحياته بمسارها المحدد، فكيفما كانت خصائصها تكون خصائص أدبه، ولذلك يمكن التعرف إلى الشخصية المبدعة من خلال عملها الأدبي. وهكذا يرى لانسون أنّه عوض أن يستغل سانت بوف معطيات السير الذاتية لتفسير الأعمال الأدبية فإنّه جعل هذه الأعمال الأدبية وسيلة فقط لبناء السير الذاتية للمؤلفين(11).

وفي نطاق اعتباره الذوق مرحلة فقط من مراحل الدراسة الأدبية يحاول أن يصحح رأي سانت بوف حين يقول:

« الشيء الأساسي هو ألا اتخذ من نفسي محوراً، وأن لا أجعل لمشاعري الخاصة وذوقي أو معتقداتي قيمة مطلقة، (ينبغي) أن أراجع تأثراتي وأحدّ منها بدراسة أغراض المؤلف وتحليل كتابه تحليلا داخليا موضوعيا »(12).

ويلاحظ إلى جانب ذلك أنّ الذوق يتسرب بالضرورة إلى العملية النقدية سواء صرحنا بذلك أم لم نصرح، لكنّه يدعو الناقد الأدبي إلى أن يجعل – بطريقة واعية – ذوقه كمرحلة أولى أمّا المرحلة الثانية فينبغي أن يعتبرها المحك الحقيقي الذي يحدد فيما إذا كان احساسه الأوّل صادقا أم خاطئا، وعليه فحكم الذوق ينبغي دائما أن يكون خاضعا للمراجعة:

« مادامت التأثرية هي المنهج الوحيد الذي يمكننا من الإحساس بقوّة المؤلفات وجمالها فلنستخدمه في ذلك صراحة، ولكن نقصّره على ذلك في عزم، ولنعرف مع احتفاظنا به كيف نميّزه ونقدّره ونراجعه ونحدّه وهذه هي الشروط الأربعة لاستخدامه»(13).

وبعد أن يقدّم هذه الخطوات الأولى ينتقل إلى تحديد منهجه مسجلا خطواته وأهدافه في فقرة مركزة قائلا:

« إنّ عملياتنا الأساسية تتخلص في معرفة النصوص الأدبية ومقارنتها بعضها ببعض لنميز الفردي من الجماعي والأصيل من التقليدي وجمعها في أنواع ومدارس وحركات، ثم تحديد العلاقات بين هذه المجموعات وبين الحياة العقلية والأخلاقية والإجتماعية. في بلادنا وخارج بلادنا بالنسبة لنمو الحضارات الأوروبية »(14).

وإذا أردنا أن نحدد الخطوات التي اعتمدها منهجه انطلاقا من هذه الفقرة فسنجدها كالتالي:

1) التعرف على النصوص الأدبية:

أي القيام بتحقيقها وتقويمها، وإدراك مضمونها(= المعنى الحرفي للنص).

2) المقارنة بين النصوص لتمييز الأصيل من التقليدي والفردي من الجماعي.

3) تصنيف هذه النصوص في أنواع، ومدارس وحركات.

4) تحديد العلاقات بين هذه الأنواع، والمدارس والحركات والحياة العقلية (الفكرية، الأخلاقية، الإجتماعية) سواء بالنسبة للداخل أم بالنسبة للخارج.

ونحاول الآن أن نفصّل الكلام عن كل خطوة على حدة:

مرحلة التعرف على النصوص الأدبية:

لقد وضع لانسون هذه الخطوة، لأنّ هدفه كان موجها لكتابة تاريخ جديد للأدب الفرنسي، وقد كان يفترض أنّ الناقد سيرجع حتما إلى نصوص أدبية قديمة وسيكون ملزما باتباع طريقة لتحقيق هذه النصوص وتقويمها قبل الإعتماد عليها في كتابة تاريخه الخاص للأدب. ولهذه الغاية وضع عدّة تساؤلات تنتمي إلى مرحلة التعرف هذه: (15).

- مامدى صحة النص؟
- هل هو عمل مكتمل؟
- ماهو تاريخ النص (تاريخ التأليف، تاريخ النشر مع مراعاة تأليف الأجزاء ونشرها)؟
- ماهي مراحل التغييرات والتنقيحات التي خضع لها؟

وتتضمن هذه الخطوة كما أشرنا ضرورة إدراك الناقد للمضمون الحرفي للنص، لأنّ التعرف إلى النص لايكتمل إلاّ بهذا الإدراك الأولى لمعنى النص، وفي هذا السياق يرى لانسون أن لابد من الاستفادة من العلوم المساعدة لتحقيق الفهم الكامل للنص، وهي علم اللغة وعلم التراكيب. ويقتضي فهم النص تحديد القيم الفكرية والعاطفية وتقويم الجانب الفني وكشف المضمون الضمني للعمل. ولأجل إتمام الفهم لابد من ربط العلاقة بين النص والمؤلف ومسار حياته وكذا المؤلفات التي يمكن أن يكون قد تأثر بها، وهذا ما يُدعى دراسة المصادر التي استقى منها المؤلف أفكاره وهنا يكون الناقد مهتما بقضية التقليد أوتطوير الكاتب لأفكار سابقية أو الإنطلاق من أفكار جديدة، وقد يتعرض أيضا للسرقات الأدبية وعلى العموم « فدراسة المصادر هي إحدى الوسائل الأساسية للنفاذ إلى مختبر الكاتب، إنها لاتسمح بتفسير عبقريته ولكنّها تساعدنا على فهم كيف كان يعمل»(16).

المقارنة بين النصوص الأدبية:

هدف امقارنة بين النصوص الأدبية عند لانسون هو أن نميز بين النصوص الأصيلة والنصوص التقليدية. ومفهوم الأصالة عنده يختلف عمّا تدل عليه هذه الكلمة في الثقافة العربية في الوقت الحالي، فالأصيل يعني كل ماله علاقة بالتراث الفكري والحضاري بينما يعطي لانسون هذه الكلمة معنى متعلقا بكل ماهو جديد أي متجاوز لأشكال وأفكار الماضي والحاضر. ونراه يذهب أبعد من ذلك فيعتبر الأصالة مجاوزة ذوق العصر أيضا. لذلك يقول:

« العبقرية بنت زمانها ولكنّها دائما تعدو (زمانها)، وصغار الكتاب حبيسو عصرهم

في كل شيء، فحرارتهم في درجة حرارته، ومستواهم في مستوى الجمهور»(17).

هذا مايجعل مقارنة النصوص الأصيلة بالنصوص الضعيفة التقليدية أمرا ملحاً، لأنّ هذه النصوص الأخيرة هي التي تلفتُ الانتباه إلى النصوص الجيّدة والجديدة وتمكن من تحديد قيمتها. على أنّ ما أشرنا إليه بخصوص دراسة المصادر له أيضا علاقة بقضية المقارنة، إلاّ أنّها خاصة بالمقارنة بين الحاضر والماضي وموجّهة لمعرفة الأصول الفكرية والجمالية التي يستقى منها الأديب أفكاره وأدواته الإبداعية. وقد تتوسع هذه المقارنات لعقد الصلات بين آداب الأمم ودراسة التأثير والتأثر المتبادلين بينها.

والمقارنة أيضا هي الوسيلة الأساسية للتمييز بين الإتجاهات الأدبية وتصنيفها في مدارس وأنواع. وهذا ما يشكل موضوع الخطوة الموالية:

تصنيف النصوص في مدارس وأنواع وحركات:

في هذه الحالة تكون النصوص الأصيلة هي وحدها الخاضعة للتصنيف، ويتم ذلك أيضا عن طريق المقارنة بين خصائصها وموضوعاتها وأنواعها، فلا تُضم النتاجاتُ إلى بعضها في اتجاه واحد إلاّ إذا حصل التشابه بينها في الصياغة والموضوع. ثم إنّ تسلسل الصيغ الأدبية المتشابهة يسمح للناقد في رأي لانسون ـ بكتابة تاريخ الفنون الأدبية، كما يسمح تسلسل الموضوعات والأفكار المتشابهة بتمييز التيارات والمدارس الأدبية. على أنّه لابد من الإشارة في هذا الصدد إلى أنّ التيارات الأدبية أعم من المدارس، فقد نجد مدارس متعددة ضمن تيار واحد.

- العلاقات بين الأنواع والحركات (التيارات) والمدارس من جهة والحياة العقلية والأخلاقية والاجتماعية:

يقول لانسون:

« الأدب مرآة الجماعة، تلك حقيقة لاشك فيها وإن صدر عنها كثير من الأخطاء. الأدب يكمل صورة الهيئة الاجتماعية، إذ يعبّر عن كل ما لم يمكن تحقيقه من حسرة وقلق وآمال (للناس)، وهو بهذا لايزال يُعتبر تعبيرا عن الهيئة الاجتماعية، بل يمتد إلى ما لم يوجد بالفعل _ إلى الخفايا التي لا تفصح عنها الوقائع ولا وثائق التاريخ »(18).

عندما يعقد العلاقة بين الأدب والواقع على هذا النحو نراه يستخدم لفظ المرآة، بمعنى أنّ الأدب يعكس الواقع أي صورة الحياة الإجتماعية، إلاّ أنّ فكرته عن عكس الواقع ليست لها علاقة بمفهوم الإنعكاس المعروف مادام يرى أنّ الأدب لا يعكس فقط ما هو كائن بل أيضا ما ينبغي أن يكون، وهذا معنى قوله إنّ الأدب «يكمل صورة الهيئة الاجتماعية إذ يعبّر عن كل مالم يمكن تحقيقه ». وهذه الفكرة تعود بنا إلى أرسطو الذي اعتبر الشاعر مختلفا عن المؤرخ من حيث أنّ الثاني يحكي فقط ما هو كائن بينما يحكي الأوّل ما ينبغي أن يكون.

وعلى هذا ينبه لانسون إلى هذه المسألة الهامة وهي أنّ العلاقة بين الأدب والمجتمع ذات طبيعة تفاعلية، فليس هناك ارتباط سالب بين الواقع والأدب حيث يكون الواقع منعكسا

في الأدب لا غير، بل هناك تأثير متبادل بينهما، فما دام الأدب يفتح إمكانيات ما ينبغي أن يكون، فمعنى ذلك أنّه يساهم بفعالية في بناء حركية الواقع، والناقد يؤكد هذه الحقيقة في قوله:

«ثم إنّه لا يكفي أن نتبين العلاقة العامة القائمة بين الأدب والهيئة الاجتماعية، فنحن لا نقنع بأن نرى صورة أو مرآة بل نريد أن نعرف الأثر والإستجابة المتبادلين بينهما» (19).

ويبقى السؤال مطروحا. كيف يمكننا أن نضبط التأثيرات التي يمارسها الأدب في الواقع؟ يعتقد لانسون أنّه ليس من السهل أن نُرجع إلى مجموعة من المؤلفات الأدبية تغيّرات محددة في الواقع، ذلك أنّ مساهمة الأدب في هذا الجانب شديدة التعقيد، وتحيط بها ملابسات دقيقة يصعب حصرها وتتبع مساراتها. وهو لايرى إلا وسيلة واحدة لبلوغ هذه الغاية وهي القيام بعملية استقصاء صابرة لمراحل تبادل التأثير خلال فترة طويلة من الزمن بين الأدب والحياة في مجتمع مالكي نتمكن فعلا من إدراك دور الأب وإسهامه في التأثير على الواقع.

والجدير بالذكر أنّ لانسون لم يكن على أطلاع بالفلسفة الاجتماعية الجدلية التي مكنت أصحابها من النقاد من خوض مناقشة هذا الموضوع المعقد.

وفي إطار الحديث عن العلاقة بين الاتجاهات الأدبية والواقع يمكن إضافة بعض الأفكار التي عالجها لانسون، فالعلاقة بين الأدب والواقع تتمظهر أيضاً في العلاقة بين النص والمؤلف من جانب والقراءة والقارئ من الجانب الآخر. ويمكن اعتبارُ ما كتبه في هذا الصدد أساسا أولياً لمّا أصبح يدعي بسوسيولوجيا الاستهلاك الأدبي Sociologie de Consommation Littéraire التي ظهرت فيما بعد بين سنتي 1960-1970 وخاصة عند لوسيان لوفيفر(Lucien lefebre) وروبير اسركابيت (Robert Escarpit).

إنّ التساؤل في نظر لانسون عن نوعية القراء في عصر من العصور له أهميته الخاصة. فرغم أنّه يمكن الاكتفاء بمعرفة من كتبوا، إلاّ أنّ معرفة نوعية قراء النصوص تزيدنا خبرة بالنصوص وكيفيات استقبالها:

«أعتقد أنّه يمكن الإكتفاء بدراسة من كتبوا، لكي نتعرف على الأدب. غير أنّ هناك أيضا من يقرأ، فالكتب توجد من أجل القرّاء. إننا نعرف جيدا البلاط (La cour) والأزقة، والصالونات.

كما نعرف الألفي أو الثلاثة آلاف شخص الذين شكلوا ــ حسب فولتير ــ تلك الرفقة الصالحة، غير أنّ هؤلاء العارفين.. لايمثلون فرنسا بكاملها(...) فقد كان الناس يعيشون ويقرأون في أماكن أخرى. من كان يقرأ؟ وماذا كان يقرأ؟ هذان السؤالان أساسيان »(20).

تقتضي معالجة الأدب من الوجهة التاريخية / الإجتماعية التمييز بين شيئين: تاريخ الحياة الأدبية، وحياة النصوص الأدبية، فتاريخ الحياة الأدبية يمكن أن يفسّر بعض الإتجاهات والخصائص التي تميز النصوص، لأنّه سيحدثنا عن المؤثرات والعوامل الثقافية، أي ما يشكل لوحة الحياة

الأدبية في مجتمع ما بما في ذلك مجموع النشاط الثقافي لجمهور القرّاء.

ومعلوم أنّ لانسون كان راسخ الإعتقاد بوجود تاريخ فعلي للعقليات وذلك حين لاحظ مثلا أن شعر لامارتين لم يعد يشد الناس إليه في فترة لاحقة، وذلك بسبب تسرب التيار المعاكس للرومانسية، وهذا يعني أنّه كان ضمنيًا يجعل القيمة الأدبية خاضعة أيضا لنوعية القرّاء وأذواقهم (21) وهي فكرة مع ذلك لم تكن قد تبلورت لديه كما يجب، لأنّه كان يؤمن في نفس الوقت بأنّ القيمة الإبداعية توجد في النصوص ذاتها.

ولا يُستبعد من كلام لانسون عن العلاقة بين الأدب والواقع تأثير الثقافات الأجنبية بما تحمله من أفكار واتجاهات أدبية، غير أن تتبع هذه العلاقة موكول دائما إلى قدرة الناقد وسعة علمه فهو وحده القادر على إيجاد نقط الالتقاء أو التباعد.

لقد مثّل لانسون بحق مرحلة مهمّة في تاريخ النقد الأدبي في فرنسا وبفضل أبحاث ترسخت العلاقة القائمة بين الأدب والتاريخ الإنساني سواء من حيث قيمة الفنية أم من حيث مضامينه الفكرية، وتخلص النقد بين يديه من نزعتين كانتا مسؤولتين عن سوء العلاقة القائمة بين الإبداع والنقد وهما النزعة العقائدية والنزعة المثالية، وفي نفس الوقت حاول أن يحتفظ للنقد الأدبي بنوع من الإستقلالية عن النزعة الموضوعية التي سادت في أواخر القرن التاسع عشر وبذلك ضمن للناقد بعض التحرر من هيمنة قوانين العلم والاحتفاظ للنقد بطابعه الأدبي.

الهوامش:

(1) Gerard Delfau et Anne Roche : Histoire littérature histoire et interpretation du fait Littéraire Seuil. 1977 p2 126.

(2) Ibid' Gerard Delfau et Anne Roche : p129.

(3) Ibid' Gerard Delfau et Roche : p129.

(4) أقام هذه العلاقة جيرار ديلفو، وآن روش، ولا نعتقد أنّها فكرة صائبة انظر المرجع السابق Ibid...p12

(5) Ibid Gerard Delfau et Roche : p130-131.

(6) أنظر كارلوني وفيلو: النقد الأدبي، مرجع مذكور، ص:89.

(7) Histoire littéraire. Op cit, p : 134.

(8) منهج البحث في تاريخ الأدب « لانسون » ،ترجمة.

(9) Histoire littéraire. Op cit, p : 148.

(10) لانسون منهج البحث في تاريخ الأدب، مرجع مذكور، ص: 399-398.

(11) Histoire littéraire. Op cit, p : 134.

(12) لانسون: منهج البحث في تاريخ الأدب، مرجع مذكور، ص: 405

(13) نفسه « منهج البحث في تاريخ ص: 406.

(14) نفسه « منهج البحث في تاريخ ص: 411.

(15) انظر المرجع السابق ص: 411، وانظر أيضا Histoire littérature. Op cit, p : 145.

(16) كارلوني وفللو: النقد الأدبي، ترجمة كيتي سالم، منشورات عويدات، بيروت باريز، ط: 2 1980، ص:88.

(17) لانسون: منهج البحث، مرجع مذكور. ص 214.

(18) المرجع السابق: ص415.

(19) نفسه.

(20) Histoire litterature. Op cit, p: 140.

(21) Gerard Delfau et Anne ibid Roche p : 129.





رسالة راهب فرنسا إلى المقتدر بالله الأندلسي وجواب الفقيه الباجي عليها

إضاءة وتحقيق:

د: محمود خيّاري

جامعة الجزائر.

وصف المخطوطة:

اعتمدت في تحقيق و تخريج النصين الجديدين على مخطوطة يتيمة، مبتورة البداية والنهاية، مجهولة النّاسخ والجامع محفوظة في مكتبة الأسكوريال EL Escorial، دون عنوان، تعرف بمخطوطة الأسكوريال، وبرقمها الذي عنونت بـه، وهـو(538)، وتضم هذه المجموعة خمسًا وأربعين[45] رسالة أندلسية متنوعة بين مُرابطية ومُوحدية، ورسالة لعلي ابـن أبي طالـب[ت: 40 هــ/ 661م]، ومقامتين، وبقيت هذه النصوص مغمورة باستثناء رسالة أحمد ابن غارسـية[Garcia، ت: 477 هـــ /1084 م] [1] في الشّعوبية والردّ عليها [2].

و كُتِبَ على جلدة غلاف المخطوطة، بخطٍ حديثٍ " مجموعة قيّمة من رسائل سياسية، وإخوانية أندلسية في القرن الخامس[05 هــ / 11 م] والسادس [06 هــ / 12 م]، وأوّلها: رسالة لأبي حيان التوحيدي [ت: 400 هــ / 1009 م] عن أبي بكر [الصدّيق، ت: 13هــ / 634 م] وعليّ [بن أبي طالب] "، لكنّ النصوص تستمرّ لحدّ القرن السّابع [07 هــ]، الثالث عشر[13م]، بدليل احتواء المخطوطة على رسالة في التعزية كتبها: عبد الرّحمن بن يخلفتن الفازازي [ت: 627 هــ / 1230 م] [3، 4]، عن الخليفة المأمون الموحدي [ت: 630 هــ / 1232 م] [5] الذي تولى الخلافة بين عام 624 و 630 هــ / 1226 و 1232 م.

يقول جامع الرّسائل، أوناسخها: " الحمد لله مجموع فيه مبايعة عليّ بن أبي طالب، أبا بكر الصديق ــ رضـي الله [عنـهما] [6] ــ وتفسير ألفاظها لغة ومكاتبات الأمير عليّ بن يوسف بن تاشفين [ت: 537 هــ / 1143 م] [7]، و مخاطبة الرّاهب الفرنسي، و جوابه للإمام أبي الوليد الباجي [ت: 474 هــ / 1081 م] [8]، ومكاتبات أهل سبتة، أهـل الجزيـرة الخضـراء[ALGECIRAS]، ومضحكات وغرائب، والله يثق، وعليه يتوكّل ويعتمد، مالكه محمّد بن يوسف بن محمّد [9]، وفيه رسالة [لأبي الصلت أمية بـن عبـد العزيز الداني] [10] [ت: 529 هــ / 1135 م] [11] فيه أيضًا، وفيه المراسم الجدليّة، ومسائل من أصول الفقه، والحمد لله حقّ حمده " [12]

و قد سقطت من النُّسخة اليتيمة المعتمدة رسالة الخوجي في المنطق، ورسالة أمية بن عبد العزيز الداني، و المراسم الجدلية، والمسائل الفقهية، وهذا معناه أنّ النسخة المعتمدة التي تمّ ترقيمها حديثًا مبتورة النّهاية، أوأنّ النصوص سقطت بعد ورقة[68/ ب] لأنّ الأوراق هنا بيضاء، وذلك بقدر ورقتين [02]، لكنّني أستبعد ذلك، لأنّ النصوص المذكورة يتجاوز عدد سطورها الأوراق البيضاء، خاصة أنّ صاحب النصّ المذكور فاته ذكر رسالة: تاشفين بن عليّ بن تاشفين[ت: 539 هـ / 1145 م][13] في الأمر بالمعروف والنّهي عن المذكر، والعودة إلى قصّة حرق كتاب إحياء علوم الدين[14] لحجة الإسلام محمّد الغزالي [ت: 505 هـ / 1111م] حيث يقول: " ... ومتى عثرتم على كتاب بدعة أو صاحب بدعة ،[فإياكم و إياه][15]، وخاصة ــ وفقكم الله ــ كتب أبي حامد الغزالي، فليتبع أثرها، و ليقطع بالحرق المتتابع خبرها، ويبحث عليها، وتغلّظ الإيمان على من يتّهم بكتمانها " [16] وعلّق مجهول، ربّما المالك الثاني [02] للمخطوطة على النصّ المذكور بالعبارة التالية " يا كاتب هاذه [هكذا] الرّسالة أباك [هكذا]، ثم إياك أن تكتب مقالة ناسخ هذه الكلمات، التي أشار بها إلى كتب أبي حامد الغزالي، نفعنا الله ببركته، فإنّ ذلك لا يحلّ إياك، ثمّ أياك[هكذا]، والسّلام على من اتبع الهدى" [17]، كما فاته ذكر الرسالة الحرمية، والأغراض الحجازية الزمزمية، ورسالة ابن أبي الخصال[ت: 539 هـ / 1144م] [18]، ورسالة السّهيلي [ت: 581 هـ/ 1185 م] [19] صاحب " الروض الأنف في تفسير السّيرة النبوية " و غيرها من النصوص.

أمّا مالك المخطوطة فأعتقد أنّه صاحب الرسالتين[02] [20] اللتين وُجهتا إلى أبي القاسم السّهيلي، وهو أحد طلبة الشّيخ، كما ورد في صدر المخطوطة: محمّد بن يوسف بن محمّد.

و تبدأ المخطوطة برسالة أبي حيّان التوحيدي، ذكر فيها خبر السّقيفة، التي بايع فيها عليّ بن أبي طالب، أبا بكر الصديق، هكذا: " قال أبو حيّان عليّ بن محمّد التوحيدي البغدادي: سمرنا ليلة عند القاضي أبي [حامد] أحمد [بن عامر] بن بشر [بن حامد] المروروذي[21] العامري [ت: 362 هـ / 972 م] [22] ببغداد فجرى حديث السقيفة، وشأن الخلافة، فركب كلّ متن، و قال قولاً، وعرض بشين، و نزع إلى أن قال: هل فيكم من يحفظ رسالة أبي بكر الصديق إلى عليّ بن أبي طالب ــ رضي الله عنهما ــ و جواب عليّ له و مبايعة إيّاه؟ ... فقالت الجماعة التي بين يديه: لا والله، قال: هي من بيّنات الحقائق، ومخبّات الخزائن في الصناديق، ومنذ حفظتها ما رويتها إلاّ [لأبي محمّد الحسن بن محمّد بن هارون] المُهلّبي [23] في وزارته، فكتبها عنّي في خلوة، وقال: لا أعرف على وجه الأرض رسالة أعقل منها، ولا أبين" [24]. وذيّلت الرّسالة بهذه العبارة :" ... نجزت رسالة الصّديق إلى عليّ بن أبي طالب ــ رضي الله عنهما ــ ومجاوبة عليّ له، ومبايعته إيّاه إثر ذلك، وشرح ما في ذلك من الكلمات بحول الله وسنّم تسنيما " [25]، وهي أطول الرّسائل في المخطوطة، إذ تبدأ من ورقة [1/ ب]، وتستمرّ حتّى ورقة [11/ أ]، ومع ذلك وقع خطأ أثناء ترميم المخطوطة، حيث وقفتُ على بقيّة الرسالة على الأوراق التالية [87/ أ]،[87/ ب]،[88/أ]،[88/ ب].

و المخطوطة ــ في العموم ــ جيّدة نُسِخت بخطّ أندلسي سهل القراءة، تتخلّلها بعض الكلمات المطموسة، والرّطوبة التي مسّت بعض أوراقها، جاءت في 89 ورقة فردية، على وجه واحد فقط، تحمل الورقة الأولى رقم [1 / أ] والورقة الثانية [1/ ب] مجموعها 178 ورقة، رُقّمت حديثًا بعد

ترميمها، مسطرتها 20 × 31 سنتيمتر، وعدد السّطور في الورقة الواحدة 21 سطرًا، ويتراوح عدد كلمات كلّ سطر ما بين 09 و12 كلمة في الحالات العادية، وتتخلّلها مجموعة من الأبيات الشعرية للكتّاب أنفسهم، وغيرهم من الشّعراء.

... [52 / ب] بسم الله الرحمن الرحيم




صلى الله على سيدنا محمد وعلى آله

رسالة الراهب من فرنسا ــ [26] دمّرها الله ــ إلى المقتدر بالله [27] صاحب سرقسطة[SARAGOZA][28]

إلى الصديق الحبيب الذي نؤمّله أن يكون خليلا مدانيا، المقتدر بالله على دولة هذه الدنيا الملك الشريف، من الراهب أحقر الرّهبان، الرّاغب في الإنابة والإيمان بالمسيح يسوع، ابن الله سيّدنا !!!

لمّا انتهى إلينا ــ أيّها الأمير العزيز ــ أمرك الرّفيع في الدّنيا وبصيرتك في تبيين أحوالها المتغيّرة، رأينا أن نراسلك وندعوك، لتؤثّر الملك الدائم على الملك الزّائل الفاني. وإنّك قد رأيت كتابنا إليك الذي راجعت عنه مراجعة نبيهة على حسب نظر أهل الدّنيا، ولم تكن بحسب مطلوبنا من المراجعة الرّوحانية، ولذلك تراخى زماني بمراجعتك إذ توقّعنا أن نتكلّف تعبًا لا نجتني به ثمرة، وحقًّا إنّ القادر على الكلّ الذي اصطفى أولياءه قبل خلق العالم، ولم يسبق ــ في علمه ــ هلاكهم، قد أنار قلبك، وأشعره للإيمان بالإله المسلم لك، وهو الرّحمن الرّحيم، الغفور، الذي يهديك لمعرفته، وليس يسعنا أن نتواخى عن الاجتهاد في تتميم هذه المصلحة بجميل معونته، لتشترك معنا في ملكوته إنْ آثرت ذلك ! وهذا الأمر، أشخصنا إليك من إخواننا مَن يورد عليك كلامًا إلهيًا ــ على ما يوفقهم الله إليه ــ ويشرحون لديك حقيقة دين النصارى، ويقرّرون عندك معرفة المسيح سيّدنا الذي لا ينبغي لنا الإيمان بأحد سواه، ولا نرتجي النجاة إلاّ به، فهو الإله الذي اتخذ [53/ أ] حجابًا على صورتنا لينقذنا ــ بدمه الطّاهر ــ من هلكة إبليس.

ولقد كنّا ــ أيّها الملك ــ [نود أن] [29] نورد كثيرًا من هذا القول لولا ما نتوقعه من تألّمك بسماعه، وفي ذلك كلّه برهان الملّة المسيحية، وبيان جلالتها، وإنّ الإحاطة بكنهها ممّا يعجز دونه إدراك الإنسان، وملك الله ــ تعالى ــ أجلّ وأعظم من أن يدركه فهم الإنسان أو يصل إليه الكلام إلاّ أنّ من آيات الله القادر على كلّ شيء أن يشرح صدور الآدميين، ويدخل روح العلم في قلوبهم ليستمكّن الإيمان في نفوسهم.

ولمّا كانت الدّنيا ــ من قبل ــ معمورة بالضّلال، والعالم مدنّسا بعبادة الأوثان، حسن عند الله القادر في ــ آخر العهد ــ أن يعيد الزّمان جديدًا، ويستدرك الصّلاح الذي فات العالم في آدم الوالد الأول، و ذلك أمر قد اهتدى إليه آباؤنا من قبل إبراهيم وإسحاق ويعقوب، والأنبياء أفصحوا به من بعدهم، وهو عهد من الله مؤكد من قبل التوراة وبعد تنزيل التوراة أن يكون الالتحام المقدّس معلوما، وليس هذا ممّا تختصّ به مصاحفنا فقط بل هو منصوص[عليه][29] في مصاحف اليهود والمخالفين لنا ببيان واضح، وإنّ الشيطان اللعين الذي عرّض أهل هذه الدّنيا للموت، فحسّده لآدم، حاول تغيير هذه الملّة المقدّسة بعد إقبال الحواريين الذين هدوا أهل الأرض بالموعظة، وبعد ظهور الشّهداء الأصفياء على إبليس بالغلبة، الذين هرقوا دماءهم في أقطار الأرض في ذات الله، وفي سبيل شريعته المقدّسة، فلم يستطع أن يغري أهل الدّنيا، ويحمّلهم على ضلالهم القديم من عبادة الأوثان فشبّه على بني إسماعيل في أمر الرّسول الذي اعترفوا له بالنبوّة، فساق بذلك أنفسا كثيرة إلى عذاب الجحيم.

وقد كان فيما سلف من ذنوب إبليس وتضليله للعباد ما يلقيّه العذاب الأليم يوم القيامة من الله سيّدنا يسوع المسيح، وقد ضاعف تلك الذنوب بما أوبق فيه هذه الذّمم العظيمة.

فاعتبر ــ أيّها الملك الشريف ــ ولا تؤثّر شيئا على نجاة نفسك يوم الحكم والجزء، فإنّا مخلصون في تخدّم أمورك، ومسارعون إلى تفديتك بنفوسنا، ومتى قبلت قولنا [53/ ب] وعملت برأينا، وتقرّرت عندنا إجابتك إلى ما ندعوك إليه من قبول كلمة النّجاة الذّكية التي نعرضها عليك لم نتوقّف عنك عن اللحاق بك، فتأمّل ــ أيها الحبيب ــ ما يحقّ عليك [30] تقديم العمل به، والمسارعة إليه، واغتبط بما يدين به إخواننا في هذا القطر[31]، من الدّعاء، وبذل الصّدقات الزاكية عنك، وما منهم أحد رآك ولا شاهدك، وإنّما يتبرّع بذلك رغبة في أن يهديك الله إلى مرضاته، والسّلام عليك ــ يا أيها الحبيب ــ من سيّدنا المسيح الذي أذهب الموت، وقهر الشيطان، ورحمة منه وبركة

باستنقاذك من حبائل إبليس التي كنتَ فيها متورِّطًا إلى الآن، ونسأل الله الذي له القدرة والعظمة، الذي من أجله خلق كلُّ شيء، ومن دونه لم يخلق شيئًا أن، يهديكَ في نفسكَ ما دعوناكَ إليه، وحضضناكَ عليه.

وإنْ لم يظهر لكَ يا أيّها الحبيب مراجعتنا بجوابك على ما تضمنه كتابك لدقّات الكتب، فأودع ذلك إخواننا هؤلاء وأطلعهم على سرِّك، وما يتمثّل في نفسك، ونحن نضرع إلى سيّدنا يسوع المسيح أن يتولّى رعايتك، ويتكفل سلامتك، ويهديك إلى دينه المقدّس، ويسعدك بالإيمان الصّحيح به آمين .

وهذا جواب الفقيه القاضي الجليل الفاضل أبي الوليد الباجي ـــ رحمة الله عليه ورضوانه ـــ على هذه الرّسالة :

بسم الله الرّحمن الرّحيم

صلى الله على محمّد وعلى آله وسلّم، العزّة لله والصّلاة على رسوله

تصفحت ـــ أيّها الرّاهب ـــ الكتاب الوارد من قبلك، وما مننت به من مودّتك، وأظهرته من نصيحتك، وأبديته من طويّتك، فقبلنا مودّتك لما بلغنا من مكانتك عند أهل ملّتك، واتصل بنا من جميل إرادتك، ونبّهتنا ـــ لعمرالله ـــ بنصيحتك، على ما يلزمنا من ذلك لك، ولولا ما كنّا نعتقد من بعد مستقرّك، وتعذّر وصول كتبنا إليك لكنّا أحرياء أن نأتي من ذلك ما يلزم، ونسلك منه السّبيل الأوجب، ولكنت عندنا جديرا بعرض الحقّ عليك وإيصاله إليك،[54/أ] فقد قرّر لدينا مَن وصل من رسلك، أهلَ ملّتك ما تظهره من حرصك على الخير، ورغبتك في الحقّ، ممّا قوّى رجاءنا في قبولك له، وإقبالك عليه، وأخذك به، وإنابتك إليه، وقد كان ورد علينا ـــ قبل هذا ـــ كتابك و[ما][32] اقترن به من دعوى حامله المحال الذي كان يجب ألاّ يخاطب به من له أقلّ حسّ بالإحساس أو يختلج بخاطر من له أدنى فهم من إحياء أموات، وأعظم رفات، فألنّا القول وأوليناه الإعراض والصّفح، وجاوبناك جواب من يعتقد ما يظهر منك، وبلغنا عنك من خطرات الغفلة أنّك أرسلتها دون تأمّل، وأظهرتها دون تحصيل ولا تحقّق، مع ظنّك أنّه يجوزعلى ضعفاء المسلمين من ذلك ما يجوز على جماعتكم من تجويز محال، وتصحيح ما هو غاية الإبطال، فقصدنا الرفق والتأنيس لك، وكان ذلك أفضل ما روجع به من ترجى عودته، وينتظر إنابته فيئته، فإنّما يستعمل الإغلاظ لمن يتيقّن عناده، ويتبيّن إصراره، ولم يرج انقياده، ونحن نرجو أن نرفعك عن هذه الخطّة ونخلّصك من هذه الوصمة، بفضل الله وعونه وتأييده ونصره.

ولمّا تكرّرت علينا رسائلك ووسائلك تعيّنت علينا مفاوضتك، فيما رضيناه من مسألتك، ومعارضتك فيما اخترناه من منهجك في النّصح، الذي يجري إليه أهل الفضل، وأمرنا الله به على ألسنة الرّسل وكففنا عن معارضتك على ما استقبحناه من خطابك، وسخطناه من كتابك، من سبّ الرّسل الكرام، والأنبياء المعظّمين عليهم السّلام، وانحرفنا عن ذلك إلى أن نحذّرك وننذرك ونعذّرك فيما لم يبلغك علمه، ولم يتحقّق لديك حكمه، ونبالغ في الرّفق بك، والتبيين لك على منهج الخطب والرّسائل، لا على طريق البراهين والدّلائل، مساعدة لك على مذهبك في كتابك، وموافقة لك في مقصدك، فعسى أن يكون أقرب إلى استمالتك، وأبلغ في معارضتك ومعاجّتك.

وإنّا نربأ بمثلك، ونرفع قدرك عمّا استفتحت به كتابك من أنّ عيسى [54/ب] ـــ صلى الله عليه وسلّم ـــ ابن الله ـــ تعالى ـــ بل هو بشرٌ مخلوقٌ، وعبدٌ مربوبٌ[33] لا يعدو عن دلائل الحدوث من الحركة، والسّكون، والزّوال، والانتقال، والتغيير من حال إلى حال، وأكل الطّعام والموت الذي كتب على جميع الأنام ممّا لا يصحّ على إله قديم، ولا يمكن عند ذي رأي سليم، ولو جوّزنا كونه ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ مع هذه الصّفات، والأحوال المحدثات، إلها قديما، لجوّزنا أن يكون العالم أو شيء ممّا فيه محدثا مخلوقا لأنّه ليس في شيء ممّا ذكرنا من البشر والعالم، وما فيه من الحيوان والجماد من دلائل الحدوث غير ما في عيسى ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ وإنّ الله ـــ تعالى ـــ

خلق عيسى ــ عليه السّلام ــ من غير أب كما خلق آدم ــ صلى الله عليه وسلّم ــ من تراب[34]، وقد حملت بعيسى أمّ، و لم تحمل بآدم أنثى ولا ذكر، فإذا لم يكن آدم إلها ــ وهو الأب الأول ــ بل هو مخلوق، فعيسى أولى أن لا يكون إلها وهو من ذرّية آدم وولده، بل هو عبدٌ مربوبٌ، وإنّ هذا لواضح لمن جهل معنى الحدوث، و لم يميّز الخالق من المخلوق.

و أمّا من نظر في شيء من أبواب العلم، وأيّد باعتبار وفهم، فعلامات الحدوث أوضح، ودلائلها أصح من أن تخفى أو تشكّل أو يمتري في أمرها من له من العلم أدنى محلّ، وقد ظهر على أيدي سائر الرّسل ــ عليهم السّلام ــ من الآيات الواضحة، والمعجزات الباهرة مثلما ظهر على يدي عيسى ــ عليه السّلام ــ وأكثر، فلو جاز أن يدّعى لعيسى ــ عليه السّلام ــ بشيء ممّا ظهر على يديه من إحياء ميّت وإبراء أكمة وأبرص[35]، بأنّه ابن الله ــ تعالى ــ لجاز أن يدّعي ذلك لإبراهيم لما ظهر على يديه من سلامته من النّار بعد أن قذف فيها و لم ينجح عيسى من عدد يسير من البشر راموا ــ بزعمكم ــ صلبه وقتله، ولجاز أن يدّعي ذلك لموسى عليه السّلام لما ظهر على يديه من قلب العصا حيّة وفلق البحر[36]، ولجاز أن يدّعي ذلك لمحمّد ــ صلّى الله عليه وسلّم ــ لما ظهر على يديه من انشقاق [55/أ] القمر، ونبع الماء من بين أصابعه، وتسبيح الحصى في يده، وحنين الجذع إليه وغير ذلك من الآيات لكنّ الآيات لا تقتضي تجويز المحال، وإحالة الجائز الممكن .

وإذا كان ربّنا ــ تعالى ــ قديما سبحانه أن يكون محدثا أو مخلوقا، وكان من وجدت فيه دلائل الحدوث من الأكل والشرب والزّوال والانتقال لا يكون إلاّ مخلوقا مربوبا لم يدلّ إحياء الموتى على يديه أنّه إله معبود وإنّما يدلّ ظهور ذلك على يديّ مدّعي النبوّة أنّه نبيّ صادق لأنّ ما فيه من صفات الحدوث لا تحيل كونه نبيّا.

ولو جاز أن يقال إنّ عيسى ــ عليه السّلام ــ هو الخالق لما ظهر من ذلك على يده والمنفرد لجاز أن نقول: إنّ آدم وإبراهيم وموسى ومحمّدًا وسائر الأنبياء ــ عليهم السّلام ــ انفردوا بخلق ما ظهر من ذلك على أيديهم، وأنّ جميعها من خلقهم وأنّهم ــ لذلك ــ آلهة معبدون، وذلك محال، فلا خالق إلاّ الله، ولا معبود سواه، وهؤلاء أنبياء مكرّمون، ورسل مؤيّدون صدّقهم الله ــ تعالى ــ بما ظهر على أيديهم من المعجزات التي لا يقدر عليها غيره، و لا يصحّ أن يخلقها سواه، وأمر الدّنيا أحقر، وشأنها أنفر وأنذر من أن يغترّ بها ذو عقل أو يسكن إلى غرورها ذو لبّ، وإنّما هي دار اختيار واعتبار، وليست بدار جزاء ولا قرار، فالسّعيد من عمل فيها وتزوّد منها إلى دار المقام الذي لا ينفذ، والنّعيم الذي لا ينقضي بل يتأبّد، حيث ينفد ربّنا بالملك [37] ويصير من أطاعه و أفرده بالعبادة و آمن برسله وكتبه إلى رضاه في دار النعيم، ويصير من أشرك به وكفر بشيء من كتبه أو أحد من رسله إلى سخطه في دار الجحيم، ونرجو أنّ الله ــ تعالى ــ ينجيك بالإسلام منها، ويبعدك بالانتقال إلى دين محمّد ــ عليه السّلام ــ عنها، و إنّ الله ــ تعالى ــ أنار قلوب جماعة المسلمين بالإسلام، وأعزّنا به وأكرمنا باتباع محمّد ــ صلّى الله عليه وسلّم ــ ورضينا به، وخصّنا بالقرآن الكريم الذي ﴿ لَا يَأْتِيهِ الْبَاطِلُ مِنْ بَيْنِ يَدَيْهِ وَلَا مِنْ خَلْفِهِ تَنْزِيلٌ مِنْ حَكِيمٍ حَمِيدٍ ﴾[38] أفضل الكتب[55/ب] والخاتم لها، والحاكم عليها، والمصدّق لها، تضمّن علم الأوّلين والآخرين، وأنار قلوب المؤمنين بالحقّ المبين، نحمد الله على ما خصّنا به، وهدانا له ﴿ وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِيَ لَوْلَا أَنْ هَدَانَا اللَّهُ ﴾39 ويلزمنا الاجتهاد في النصح لك والرفق بك، والحرص على أن تكون من جملة هذه الأمّة المكرّمة، ومن أهل هذه الملّة المعظّمة، الناسخة لجميع الملل، والحاكمة على سائر الفرق، فتفوز برضى ربّ العالمين، وتنجو من سخطه، وتنال ثواب يوم الدّين، وتخلص من معرّته، وتسعد في الدنيا بالكون من جملتنا، وتحظى بالقرب من نفوسنا.

وأمّا ملكوت ربّ العالمين فهو المنفرد به ــ تعالى ــ لا ينبغي أن يشركه فيه طائع ولا عاص، ولا برّ ولا فاجر، وإن أردت بذلك أن يكون من أضاعك في ملك الله ــ تعالى ــ فذلك حال من عصاه، وحال أهل الدّنيا، لا الآخرة، لا يخرج أحد عن ملكه، ولكنّها ألفاظ

تستعملها في غير مواضعها لأنّك لا تعرف مقتضاها، ولوددنا أنّ الله ـ بفضله ـ ييسّر لك الهجرة إلينا، والمثول لدينا ؛ فتسمع الكلام على حقيقته في معاني هذه الألفاظ، وتقيم وجوهها وتستعملها على ترتيبها ـ وتسمع الكلام الإلهيّ على الحقيقة؛ كلام ربّ العالمين، تولّى حفظه ربّنا ـ عزّ وجلّ ـ وعمر به ألسنتنا وقلوبنا، فلا يمكن لأحد تغييره ولا تبديله، ولا صرفه عن وجهه ولا تحريفه، فلو قرع سمعك منه سورة واحدة، أو آية كاملة، لرجونا أن يكون ذلك ممّا ينوّر قلبك، ويستوي على نفسك، ويعود بك إلى الدّين الأفضل والسّبيل (وَمَنْ يَبْتَغِ غَيْرَ الإِسْلَامِ دِينًا فَلَنْ يُقْبَلَ مِنْهُ وَهُوَ فِي الآخِرَةِ مِنَ الْخَاسِرِينَ)[40] وقد وردا متحمّلا كتابك فما أوردا إلاّ كلام البشر الذي جرت عادة أهل الضّعف بإيراده عند العجز والفشل، والتبلّد والخور، مع التحيّر والانقطاع والاضطراب في الدّعاوي والأقوال، وادّعيا في أوّل الأمر في الحال قريبا ممّا ادّعى الوارد قبلهما، مع تكذيبهما له فيما نقل عنك ثمّ آلت حالهما إلى مثل ما آلت حاله إليه [56/أ] من تكذيب أنفسهما، وتكذيب المعبّر عنها فيما نقل عنهما، وترجمه من قولهما.

وعندنا من علم شريعتكم، واختلاف أخباركم في ملّتكم، وما تورده كلّ طائفة من شبهكم في الأقاليم والاتحاد ومعنى اللاّهوت والناسوت والجوهر وغير ذلك من تنميقات أناجيلكم ما لو أبدينا إليهما اليسير منه حيّرهما وبهرهما، وعلما أنّ عندنا من جملها وتفاصيلها ما لم ينته إليه أحد من أهل ملتكم، ولا وصل إلى تفريعه وتتبّع معانيه أوّلكم وآخركم لكنّا آثرنا الرّفق بهما والإخفاء عليهما، والتأنيس لهما، وألنّا لهما القول، وأبدينا إليهما نبذة خفيفة من الأمر ممّا لا تنفر منه نفوسنا، ولا تتوجّع من سماعه خواطرهما، آخذين في ذلك بأدب الله ـ تعالى ـ في أمثالهما.

وقد رأينا ما في كتابك ممّا خالفت فيه جميع أهل ملّتك فإنّه ليس في فرق النّصارى من يقول: إنّ المسيح لا ينبغي الإيمان بأحد سواه، بل هو الإيمان بالأب عندكم واجب، والأب لم يتّحد بالنّاسوت عندكم، وإنّما اتّحد به الابن، فمن لم يؤمن بغير الابن كفر بالأب، وقد تقدّم في كتابك أنّ المسيح ابن الله، وهذا نقض لقولك إنّه لا ينبغي الإيمان بغير المسيح الذي هو الابن.

ولو تتبّعنا ما في كتابك من التّناقض، وفساد الوضع، ومستحيل القول، لما سلم منه إلاّ اليسير الحقير، لكنّا ـ وفقنا الله وإياك ـ حملنا ذلك منك على ما عهدناه من أهل ملّتك من قلّة العلم، والبعد عن مقاصد المناظرة، وترك المدارسة والمحاورة مع تمويهات لاتصحّ، وتلفيقات لا تثبت ولا تنصر، وأرجو أن يوفّقك الله بإرشادنا لك، إلى ترك التمويه، والتعلّق بالمغالطة والكذب، ويعوّضك علم الحقائق، وتصحيح المقاصد، وأدب المناظرة التي تفضي بك إلى السّبل اللائحة، والحقائق الواضحة، وقد جرى من كلام الواردين من أصحابنا اللذين اخترتهما للنيابة عنك من هذا النحو ما أتبعاه بالتحيّر والتبلّد والإنكار[56/ ب] له بعد الإقرار به، ولوددنا أن تصير إلينا فنبلغ الغرض من تعليمك، ونتمكّن من تفهيمك، ونبيّن لك من تحقيق الكلام وتحريره، وتفصيله وتوجيهه، وترتيب الأدلّة ومقتضاها، وإحكام البراهين ومنتهاها، ما يزيل كلّ سخيفة من نفسك، ويطهّر من دنسها قلبك، فتعاين الحقّ جليّا واضحًا، والدّين قويّا لائحًا على أن ملك الله ـ تعالى ـ أعظم من أن يحيط به فهم إنسان أو تستوعب صفاته بكلام أو بيان، فمن عظمته ـ تعالى ـ وقدرته وعزّته، انفرادهُ عن الأشراك والأنداد، واستغناؤه عن الصّاحبة والأولاد (مَا اتَّخَذَ اللَّهُ مِنْ وَلَدٍ وَمَا كَانَ مَعَهُ مِنْ إِلَهٍ إِذًا لَذَهَبَ كُلُّ إِلَهٍ بِمَا خَلَقَ)[41] تفرّد بالخلق والإنشاء، وكشف الضرّ والبلوى، وبعث النبيّين مبشّرين ومنذرين، فأخبروا عن ربّنا بعظيم قدرته، وعلوّ كلمته، وإتمام مشيئته، وبيّنوا شرائعه، وأوضحوا من تأمّلها إلى الحقّ، وتنكب من خالفها إلى الشّرك، ولولا الكلام ما عرف الجائز من المحال، ولا تبيّن الهدى من الضّلال.

وما من نحلة ولا ملّة إلاّ وهي تزعم أنّ نفوسها نيّرة بما تعلمه، منشرحة بما تعتقده، وكذلك تقول البراهمة الذين يكذّبون الرّسل و الدّهرية الذين يدّعون الأزل، والفلاسفة القائلون بقدم العالم، والثنوية المثبتون خلق النّور والظّلام، فما أحد من هذه الفرق إلاّ وهو يدّعي أنّ نفسه أسكن إلى ما تعتقده، وأوثق بما تنتحله، وأنور بما يزعم أنّه يعلمه من نفوس متبعي الرّسل، ومتّبعي الكتب لكنّ وضع الكلام

ونشره، وتمييزه ووصفه يعلي الحقّ ويثبّته، ويدحض الباطل ويمحقه، وإنّ الله ــ تعالى ــ جعل الدّنيا دار تكليف وفتنة، ليبلوكم أيّكم أحسن عملا [42] وجعل الآخرة دار ثواب وعقاب ليثبّت المؤمنين المحسنين، ويعذّب الكافرين المشركين، وجعل من أسباب الفتنة إبليس اللّعين[57/ أ] وبعث النبيّين يهدون إلى صراطٍ مستقيم (لِئَلاَّ يَكُونَ لِلنَّاسِ عَلَى اللَّهِ حُجَّةٌ بَعْدَ الرُّسُلِ) [43] فهدى بالنّبيّين من شاء بفضله، وخذل بإبليس اللّعين من شاء بعدله.

فأوّل الرّسل إلى أهل الأرض أبونا آدم ــ عليه السّلام ــ دعا إلى عبادة الله وحده لا شريك له ولا ولد، وكذلك الرّسل بعده، كلّما نسيت شريعة، وتقادم عهدها، بعث الله رسولاً إلى الأرض يجدّدها ويؤكّدها، إلى أن بعث الله ــ تعالى ــ نبيًا اسمه عيسى ــ عليه السّلام ــ فدعا قومه إلى عبادة ربّه ومنشئه وخالقه، فآمن به اليسير، والعدد القليل الذين لم يطيقوا منعه ممّن أراده من أعدائه الكافرين المكذّبين لما جاء به من قبله، حتى رفعه الله إليه، واختار له ما لديه (وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَكِنْ شُبِّهَ لَهُمْ) [44]، وقد بذل دمه ــ بزعمكم ــ حرصًا على استنقاذ النّاس من الضّلالة فما آمن به إلاّ العدد اليسير، وقد آمن بغيره من الأنبياء ممّن لم يبلغ به هذا المبلغ أمثال من آمن بعيسى، فما إن توفي موسى ــ عليه السّلام ــ حتى آمن به العدد العظيم الذي استحوذ به على البلاد، وتغلّب على الآفاق، وأظهره الله على الدّين كلّه (وَلَوْ كَرِهَ الْمُشْرِكُونَ) [45] ثمّ استفتح بعده بإثر وفاته أصحابه بلاد الفرس على بعدها عن مكانه، وتمكين سلطانها، وعظم شأنها وقدرها، واستفتحوا بلاد الشّام وهي كانت أفضل بلادكم ومكان شريعتكم، وإليها ينتهي حجّكم وعبادتكم فما صار لمن تزعمون أنّه إلهكم مع بذل دمه إلاّ أقلّ ما صار للمربوبون الآدميين من النبيين مع إعزاز الله لهم، وحمايته إياهم، ولو كان عيسى إلهًا قادرًا لما احتاج إلى ذلك، وخلقهم مؤمنين، ولو شاء الله أن لا يُعصى ما خلق الفتن ولا إبليس اللّعين، ولكنّ الله ــ تعالى ــ خلق للجنّة أهلاً للجنّة بتوفيق الله ــ تعالى ــ يعملون، وخلق للنّار أهلاً للنّار بخذلان الله يعملون، ولو علم الغيب عيسى ــ عليه السّلام ــ [57/ ب] لما بذل دمه طمعًا فيما لم يتمّ له، ولا حصل له منه شيء فاعتبر ــ أيّها الرّاهب ــ ضعف ما أنت عليه، وفضل ما ندعوك إليه، فعسى أن يوفّقك الله ويهديك، فتصير بعلم الله بكونك من جملتنا، وفيئتك إلى ملّتنا، فقد بلغنا من إرادتك للخير ورغبتك فيه وحرصك عليه ما حرصنا به على إرشادك وهدايتك ورجونا سرعة انقيادك وإنابتك (وَمَا تَوْفِيقِي إِلاَّ بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ) [46].

و من أغرب ما تأتون به قولكم إنّه بذل دمه في خلاص العباد، وكيف يكون للربّ دمّ، والدّم من الأجسام المحدثة المخلوقة، ولو حرّرتم الكلام لزعمتم أنّه دمُ الناسوت دون اللاهوت، وللزمكم أن تقولوا: إنّ المصلوب هو النّاسوت دون ابن الله ــ تعالى ــ لكنّكم حقّقتم أنّ إلهكم صُلب ومات، وهذه صفة لا تصحّ إلاّ على محدث مخلوق، لأنّ الحياة القديمة لا يصحّ عدمها. ولئن جاز هذا عليه ليجوزنّ على أبيه ــ بزعمكم ــ لأنّه على صفة ابنه بل هو عند جماعة منكم، فكيف يكون إلهًا قديمًا حيًّا قيّمًا لم يزل من يجوز عليه الموت وعدمت حياته؟ وكيف لم يذهب عن نفسه الموت، ولم يقدر على دفعه عنها وأذهبه ــ بزعمكم ــ على ما ذكرته في كتابك؟ وإن جاز أن يموت ويكون مع ذلك إلهًا فما نمنع على هذا أن يكون من رأيناه أو سمعنا خبره ــ قديمًا ــ لم يزالوا آلهة، وإن كان لهم أبٌ أو ماتوا وفنيت حياتهم وعدمت؟ وهل يصحّ أن يبلغ منه هذا المبلغ من الجهل الواضح، وتجويز قلب الحقائق، ودعوى المحال إلاّ من سقطت مقالته واستحكمت جهالته وعميت بصيرته؟ فكيف يكون من هذه حاله يدعو إلى ما هو عليه، ويندب إليه؟ وهل يمكن أن يكون في المقالات المستحيلة أوالمحال المرذولة أشدّ فسادًا من هذه التلفيقات التي تخجل من يوردها، ولا يكاد يصحّ تكليف من يجوّزها ويعتقدها؟ وإنّي لأعتقد أنّ مثل هذا لا يخفى [58/ أ] عليك مع قلّة المعرفة، والبعد عن النّظر في الأدلّة لأنّ هذا ليس ممّا يدرك بدقيق النّظر ولا يحتاج فيه إلى تأمّل، بل هو ممّا تناله أوائل العقول أو يدركه ببديهة من له أدنى تحصيل، وأظنّ أنّ الحامل لك على هذا أحد أمرين: إمّا أنّك لم تر من الشّرائع غير ما قد نشأت عليه، فاعتقدت أنّ سائر

الشّرائع تجري في الاستحالة والفساد، فرأيت أن تستمرّ على ما وجدتَ عليه سلفك، إذ لم يظهر لكَ سبيل إلى ما هو أفضل منه، أو رأيت أنّك قد نلت بهذا المحال عند جهّال أهل ملّتك منزلة تكره أن تنحط عنها وتبعد منها إذا انتقلتَ إلى الدّين الصّحيح لعلمك أنّك لا تنال درجة أدونهم منزلة في العلم، فكيف بدرجة أعلامهم وأئمّتهم وذوي التقدّم منهم؟

ومن طريف ما تأتون به وتضحكون سامعه منكم قولكم: إنّ عيسى ابن الله ــ تعالى ــ عن ذلك، وتقولون إنّه من ولد داود ــ عليه السّلام ــ وهذا ثابت في إنجيلكم [47] ومتلوّ من كتابكم، وتزعمون أنّ جبريل إذ بشّر مريم به قال لها: إنّه يكون عند الله عظيمًا، ويكون اسمه يسوع[48]، ويدعى بابن لله، ويورّثه الله ملك أبيه داود[49]، ولا تحملون ذلك على أنّ داود أبوه من قبل مريم لأنّها لم تكن من ذرّية داود، وإنّما تحملون على أنّه أبوه من قبل يوسف النجّار الذي تزعمون أنّه كان زوجًا لمريم[50]، فإذا كان عيسى من ولد داود، وداود عبد مخلوق وجد بعد أن لم يكن، مات بعد أن حيا، فكيف يكون عيسى الابن خالق أبيه وإلهه؟ وكيف يكون آبًا لداود المخلوق وابنًا لله الخالق؟ وهل هذا إلاّ جهل بمعرفة الابن من الأب، والقديم من المحدث، والخالق من المخلوق؟ ومن بلغ هذا الحدّ من الجهل لم يصحّ له اعتقاد شرع، فكيف يدعو إليه ويتكلم عليه؟ ولكنّ قلّة التأمّل مع حبّ الظّهور يوجب التفريط، ويورث التبلّد والتحيّر نسأل الله العصمة.

وقد اختلفت فرقتكم في الاتحاد الذي سمّيتموه [58/ب] التحامًا اختلافًا لعلّه لم تبلغك، ولو كنت لدينا لأريناك في هذا من كلام متقدّمي أهل ملّتك ثم من تقريع المسلمين على ذلك، وتتبع الحجج لهم وعليهم بما لم يبلغه أحد منهم قط، ولأسمعناك من غرائبه وعجائبه وتلفيقاته وتناقضه وفضائحه وإضراب رواة الأناجيل ما يملأ سمعك، ويطيش له لبّك، لكنّ الكتاب لا يحتمل التطويل لا سيّما لمن لم يرد التأليف، وإنّما أراد التقريب وخاف تحيّر من ورد عليه الإكثار بالشّرح والتفسير، وما أحد من أهل الملل، واتباع الرّسل ممّن تقدّم عيسى ــ عليه السّلام ــ ولا ممّن تأخّر عنه يقرّ بأنّه وجد الالتحام الذي تدعونه في كتب ولا تنزيل، ولا أخبر به نبيّ ولا رسول. وقد أنزل ربّنا في كتابه الكريم أنّ عيسى بُشّر بنبيّنا محمّد ــ صلّى الله عليه وسلّم [51] ــ فإمّا أن يكون علم هذا عندكم، وإلاّ فقد كتمه أحباركم ومحوه من أناجيلكم، فقد قرأناها معرّبة وعلمنا من اختلافها واضطرابها ما دلّنا على أنّه قد دخلها التحريف والتبديل والزّيادة والنقصان.

ومع ذلك ما في الإنجيل من رواية متّى: أنه بين إبراهيم ويوسف الذي تزعمون أنه زوج مريم اثنتان وأربعون [42] ولادة[52]، وفي رواية لوقا: بين إبراهيم والمسيح خمسة وخمسون[55] رجلاً[53] ليس فيهم من أسماء الذين في رواية متّى إلاّ عدد يسير ولا تكاد هذه الرّوايات تتفق في شيء، والإيمان بها عندكم واجب على اختلافها لأنّ الإنجيل كتابكم وأصل شرعكم، فكيف يصحّ لكم الإيمان بما يختلف ولا يتفق، ويتباين ولا يتعاضد، وكتابنا المحفوظ يحفظه الصغير والكبير لا يمكن لأحد[54] الزّيادة فيه ولا النقصان، والذي يقرأه ممّن في أبعد المشرق هو الذي يقرأ به ممّن في أبعد المغرب دون زيادة حرف ولا لفظة ولا اختلاف في حركة ولا نقطة.

و إني لأعجب ــ أيّها الرّاهب ــ على ما ينقل إلينا من فضلك في قومك، وتقدّمك عند أهل ملّتك، ممّا يبدو من فرط غفلتك، وعدم معرفتك فيما تضمّنه كتابك من أنّ إبليس اللعين يقدر أن يضلّ من شاء الله أن يهديه إلى الدّين القويم مع قولنا وقولك في كتابك ﴿ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ [55] [59/أ] فأيّ قدرة له إذا كان قد بذل دمه في نقض ما شرعه إبليس وغيره من خلقه، فلم يقدر على إصلاح ما أفسده، ولا استرجاع ما أحدثه، ولا تقويم ما عوّجه، وإبليس اللّعين لم يبلغ فيما ناله من ذلك سفك دمه، ولا تغيّر حاله، ولا تجسّد بغير جسده، ولا انتقل إلى غير ما كان عليه؟ إنّ هذا ممّا كان يجب أن لا يجوز على أقلّ تلاميذك، وأصغر أتباعك و ممّا كان يجب أن لا يجوز على أضعف النّاس علمًا، وأقلّهم فهمًا، ولكن ليس هذا بأغرب من قولكم: إنّ إبليس عرّج بعيسى الإله بزعمكم، ورقى به أعلى جبل وأراه زهرة الدّنيا وقال له: إن عبدتني ملّكتك جميع هذا، فلمّا سمع بذلك المسيح من كيد إبليس اللّعين عاذ من شرّه واستجار من فتنته بصيام أربعين [40] يومًا، وأربعين [40] ليلة، فأمسك إبليس عنه[56] فهل من جوّز هذا على ربّه وأخبر به عنه مسكة أو بقيت بينه وبين

التمسّك بالحقائق والدّيانة نسبة؟ أليس الإله هو الخالق لإبليس والقادر على هلاكه متى شاء والمالك للأرض والسّماوات وما بينهما دون شريك ولا تميّز، فكيف يخاف من هذه صفته بعض خلقه أن يفتنه؟ أو كيف تحمل إبليس الأرض أو نظلّه السّماء وهو يخاطب ربّه ويدعوه إلى عبادته؟ وبعد أن يثيبه على ذلك ويملكه زينة الحياة الدّنيا وهي ملكه ومن خلقه، وربّه يخاف فتنته ويستجير منه بالصّيام؟ وكيف يقول إنّه يعاقبه في الآخرة بالعذاب الأليم ونار الجحيم وهو لا يستطيع أن يخلّص نفسه منه ومن فتنته في الدّنيا؟ وهل قدرته في الآخرة إلاّ قدرته في الدّنيا؟ وكيف تزعم أنّه سليم من حبائل إبليس وخدعه وهو يخاف على نفسه ويحتاج إلى من يسلمه منه وهو القاهر والخالق لإبليس، كيف شاء، والمهلك له إن شاء تعالى الله عمّا يقول الظّالمون علوًّا كبيرًا.

وإنّ الله ـــ تعالى ـــ بلطفه وحكمته، وعطفه ونعمته، بعث محمّدًا ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ فختم به الرّسالة وأكمل به النبوّة وجعله آخر المرسلين، وبعثه إلى جميع العالمين، ففضّله بهذه الدّرجات الرّفيعة [59/ب] وأبقى شريعته إلى يوم الدّين، وأكرمه بهذه المنّة العظيمـــة، بعثه على حين فترة من الرّسل ودروس من السّبل، وجهل بالشّرائع، وبعد عن معرفة الأديان والمذاهب، وقد دخل جميعها التبديل والتغيير، وقد خالفت اليهود وسائر الملل عيسى بن مريم ـــ عليه السّلام ـــ وردّت ما جاء به، وأنكرت ما دعا إليه، واختلفت النّصارى بعده على فرق، كلّها قد ضلّت عن السّبيل المستقيم والمنهج القويم، وأظهرت من الجهالات ما تحيله العقول، وعبدت المجوس نيرانهـــا، وادّعـــوا لله الصاحبة والأولاد، وجعلوا له الأشراك والأنداد[57] فابتعثه الله من خيرالأمم وهم بنو إسماعيل ـــ عليه السّلام ـــ ثم من خير بني إسماعيـــل وهم قريش قطب العرب وأفصحها ألسنًا وأخلصها عنصرًا وأرجحها في معاني الدّنيا عقولاً، وأثقبها أفهامًا، وأتمّها دهاءً، وأعظمها غناءً، وأكرمها أخلاقًا، وأجودها أكفًا وأطيبها أعراقًا، فقام منفردًا فيهم يدعوهم إلى عبادة الرّحمن، وخلع الأوثان، فخالفه في ذلـــك القريـــب والبعيد، والعدوّ والصّديق، فآتاهم بالآيات المعجزات التي لا يصحّ فيها تمويه ولا تلبيس، ولا تخيّل ولا تحريف، من انشقاق القمر بحضـــرة جميع من آمن به وكفر، ممّن غاب عنه ومن حضر، ونبع الماء من بين أصابعه في قدح صغير حتّى توضأ منه العدد الكثير، وتسبيح الحصى في يده، وحنين الجذع إليه، وإطعام العدد الكثير من الطعام اليسير، ورويّ الجيش العظيم من الماء القليل الذي لا يكفي النفر اليسير، وإبراء العيون بإمراء اليد عليها وغير ذلك من المعجزات التي لو شئنا أن نتتبعها لعظم بذلك الكتاب وخرجنا عمّا قصدنا من الاختصار وقد تابع ذلك في مقامات جمّة بمعاينة جميع الأمّة، والإخبار بالغيوب على وجه تباين التكهّن، والإتيان بقصص الماضين، وذكـــر[60/أ] الأنبيـــاء المتقدّمين على حقيقة ما كانوا عليه ـــ ممّا لا يبلغه من أفنى عمره في تعلّم ذلك ومدارسة أهل العلم به ـــ من غير أن يعلم بمدارسة كتاب ولا مذاكرة أصحاب. وقد علم أنّ مثل هذا لا يخفى من تناوله وإن رام ستره وكتمانه. ثمّ أكرمه الله ـــ تعالى ـــ بالمعجز الذي فضّلـــه الله به على جميع النبيّين والمرسلين وهو القرآن الذي تحدّى به الإنس والجنّ أجمعين، قال الله ـــ تعالى ـــ :﴿ قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِـــنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴾[58] فتحدّى به العرب والعجم وجميع الأمم، والعرب في ذلك الوقت أهل فصاحة وبيان وتناه في ذلك الشّأن، فلم يستطع أحدٌ منهم أن يأتي بسورة من مثله مع ما أخرجهم إليه خلافهم له من ســـفك دمائهم، وهتك أستارهم، وأخذ أموالهم، والاستيلاء إلى بلادهم وأموالهم، وخروجهم عن أوطانهم ومفارقتهم آباءهم وأبناءهم وإخـــوانهم وأزواجهم، وكان إتيانهم بسورة من مثله لو استطاعوا ذلك أسهل عليهم من تكلّف الحرب، والصّبر على ألم الجراح، فكيف بالصّبر على جميع ما ذكرناه مع أنّه نشأ معهم وبينهم، ولم يتعلّم ما لم يتعلّموه، ولا لقي من لم يلقوه، ولا انفرد بالدّرس دونهم، والقراءة بينهم، فقـــد قرأ غيره ودرس وعلّم وتعلّم وكتب، وإلى زماننا هذا، لم يستطع أحدٌ أن يأتي بسورة من مثل سوره، ولا بآية من آياته، وهـــذه أعظـــم معجزة على يديّ نبيّ لأنّ كلّ معجزة كانت قبله قد امتنعت مشاهدتها، وانقضى وقتها، وإنّما ينقل إلينا ذكرها، ونخبر عنها، والخبر يدخله الصّدق والكذب، ولولا أن محمّدًا ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ أعلمنا بصحّتها وهو الصّادق لما وقع لنا العلم بوجودها، ومعجز القرآن باقٍ بين أظهرنا، ودائم عندنا، لا ينقطع وقته ولا ينقضي إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين، يتلى في كلّ وقت وأوان على

صحّة ما جاء به محمّد ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ من شريعته التي اختارها له، أفضل الشّرائع وأبينها حكمة، وأوضحها أحكامًا، وأتمّها قواما، فأمرنا ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ بأن نؤمن بالله وحده لا شريك له ولا ظهير، ولا ندّ ولا صاحبة ولا ولد، ونؤمن بملائكته وكتبه ورسله وأنّ المسيح عيسى بن مريم عبد الله ورسوله، ونؤمن بالبعث بعد الموت، والحساب، [60/ب] والثواب والعقاب، وأنّ من آمن بمحمّد ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ وبما جاء به فلا بدّ له من الجنّة، وأنّ من كفر به أو بشيء ممّا جاء به فإنّه مخلّد في النّار، وشرع لنا الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، وإقام الصّلاة، وإيتاء الزّكاة، والصّيام، والحجّ وجهاد من كفر، وصلة الأرحام، ورغّب في التّواضع والعدل والإحسان، والبذل، والتساوي في الحقّ ، وأداء الأمانة، والصّدق والتّناصف والتعاطف والتعاون على البرّ والتقوى، والأخذ بمحاسن الأخلاق في السرّ والجهر، والتزهّد في الدّنيا والتنقّل فيها، والتجافي عنها، وألاّ ننقاد لها، وحضّنا على تعلّم العلم وأوجبه علينا، وندبنا إليه، وإلى الارتحال في طلبه، والتتبّع لدقيقه، والاجتهاد في طلب صحيحه وتمييزه من سقيمه، والنظر في أدلّته ووضعها، ودفع الشّبه المعترضة عليها، والمعارضة لها، وأعلمنا أنّ ذلك من أرفع أبواب شريعتنا، وأفضل ما يصرف إليه همّته أولو الفضل منّا، ونهانا عن المنكر والفحشاء، واتّباع الضّلالة والأهواء، والكبر والخيلاء، والظّلم والعدوان، و الكذب والبهتان، وأخذ من ذلك كلّه في خاصّته بأبلغ غاية من إتعاب نفسه في العبادة، وتكلّف منها ما لم يستطع عليها غيره ممّن عاصره وأتى بعده، ووقايته لأصحابه بنفسه في الحروب وأوقات الشّدائد، واجتناب كلّ ما نهى عنه من المآثم وقبيح الأحوال، ومذموم الخلال من حيث لو كان من أمّة توارثوا الشّرائع من أوّل الأزمان ثمّ لم ينتقلوا عنها ولا تبدّلوا بل دوّنوا فيها الدّواوين وصنّفوا فيها التصانيف والتواليف، وكثر فيها علماؤهم وأئمتهم، كثر الوارث ولذلك عنهم ممّن قطع عمره بقراءة ذلك ودرس كتبها، وملازمة علمائها لقصر عمّا ظهر منه من صحيح الأحكام ورفيع الأحوال، والإصابة في الأقوال والأفعال، والتصرّف والزيّ والأكل والشرب، والجلوس والمشي، والأخذ والإعطاء، وجميع الحركات والسّكنات واللّحظات، وذلك كلّه ممّا يشهد عنه من فهم معانيه وتأمّل في ذلك مقاصده وعرف وجه الصّواب فيها، وأنّه من عند الله الذي يوفق أنبياءه، ويرشد رسله وأولياءه، ويشرّع لهم الشّرائع التي تشهد بصدقهم صحّتها وتبيّن الحكمة في تفاصيلها وجملها.

وكان ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ مع ذلك متقلّلاً من الدّنيا، مؤثّرًا[61/أ] غيره بها حين تعذّرها ووقت الشّح بيسيرها، مطّرحًا لها، معرضا عنها حين إقبالها مع عظيم ما فتح عليه منها وبسط له فيها، يبثها في أهل ملّته والمستحقّ لها من غيرهم لم يمنعهم انحرافهم عنه، وتكذيبهم له من إتيانهم العدل، وإنصافهم بالقول والفعل، وكان حظّه وحظّ أهله وأقاربه من الدّنيا وما فتح عليه منها أقلّ حظّ، لم يشبع هو وأهله من طعام ثلاثة[03] أيّام متوالية، ولا لبس ولا ألبسهم إلاّ أخشن الثّياب، ولا سكن ولا أسكنهم إلاّ أدونَ المساكن، لا يدّعي محالاً، ولا يقول إنّه يعلم من الغيب إلاّ ما أعلمه الله ـــ تعالى ـــ فإن سئل عن غيره صرف علمه إلى الله ـــ تعالى ـــ ولا يدّعي أنّه يغفر ذنب أحد من أمّته، فإن سئل الدّعاء دعا للسائل بالمغفرة، وأعلمنا أنّه لا يغفرالذنوب إلاّ الله[59]، ولا يؤاخذ بها سواه، يجالس العبد، ويزور الضّعيف، ويرحم الصغير، ويوقّر الكبير.

لو جاز عليه مع ذلك الكذب جاز على موسى وعيسى وسائر الأنبياء، فإنّا لا نعلم صدقهم، ولا ميّزنا ما جاؤونا به ممّن أُخق ممّا جاءنا به الكاذبون والمتخيّلون من الباطل والكذب إلاّ بما ظهر على أيديهم من الآيات البيّنات، وما أتى به محمّد ـــ صلّى الله عليه وسلّم ـــ أبين وأوضح، وأتمّ وأبلغ، ولو جاز لكم أن تقولوا: إنّ ما أتى به محمّد من جملة التخيّل جاز للدّهرية والفلاسفة و البراهمة والثنوية الذين يكذّبون الرّسل أن يقولوا: إنّ جميع ما جاء به موسى وعيسى وسائر الأنبياء ـــ عليهم السّلام ـــ من ذلك الباب وهو قولهم، ولمّا كذّبتهم آياتهم ومعجزاتهم، ووجب عليهم تصديقهم لزمكم وجميع الأمم تصديق محمّد ـــ عليه السّلام ـــ فما جاء به أبين وأظهر وأعظم .

وأنت أيّها الرّاهب الذي نحرص على تخليصك من الضّلالة إنّ سمعت نصحنا لك، وأطعتنا فيما به أمرناك وردت الآخرة في جملتنا من أتباع محمّد ـــ عليه السّلام ـــ النبيّ المكرّم، فتسعد بشفاعته، وتشرب من حوضه، وتسكن الجنّة معه، ونحن نسأل الله ـــ تعالى ـــ أن

يستنقذك من مكائد إبليس التي أنت فيها متورّط، وبحبائلها متعلّق، وبخدعها متحيّر، من تمادى عليها نال الشقوة، وصول الحسرة في عرصة القيامة، ويوم الندامة، يوم لا ينفع نصح، ولا يقبل عذر (وَيَوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى[61/ب] يَدَيْهِ)[60] (وَيَقُولُ الْكَافِرُ يَا لَيْتَنِي كُنْتُ تُرَابًا)[61] ولا مستقرّ يومئذ إلاّ الجنّة أو النّار، فمن آمن وعمل صالحا فالجنّة مأواه، ومن جعل لله صاحبة أو ولدا فدرك النّار مثواه، أعاذنا الله منها، وأماتنا على الإسلام المبعد عنها.

فلا يغرّنّك ــ أيّها الرّاهب ــ حظوتك عند أهل ملّتك، ومكانتك في مكانك، واستجلاف نفوسهم، واستمالة قلوبهم بألفاظ تزخرفها، لا تعلم معانيها، ولا تعرف حقيقة المراد بها، ولا مقتضى القول فيها من قولك: الجواب الرّوحاني، والكلام الإلهي، و ما أشبه ذلك من ألفاظ كثيرة سمعتها فنقلتها إلى غير موضعها، واستعملتها على غير وجهها، فإنّك لو سئلت عن مقتضى ذلك لأسلمتك عدم معرفتك إلى العيّ المحض، والعجز عن التقدّم والتأخر، فإنّ استعمالك لها على غير وجهها دليلٌ على جهلك بها.

فإن قبلت نصحي، وسمعت موعظتي، أخرجناك بعون الله من ظلمة الجهل إلى نور العلم، ومن حيرة الشك إلى تيقّن الحقّ، وأريناك من طرق الاستدلال، وتمييز البراهين والأمثال ما يشرح صدرك، وينوّر قلبك، وتعلّم به الحقائق، ومعاني هذه الألفاظ التي أنت بها معجب، ومخطئ في إيرادها على غير وجهها، وتتيقّن أنّها من أقلّ أبواب الكلام، وأضعف ما يتمسّك به ذوو الأحلام، وإن أبيتَ إلاّ الاستكبار والعتو، والإصرار والغلوّ، والإلحاد والطّغيان، والعناد والعصيان، فإنّك لن تعجز ربّك، ولن تنجوَ من ذنبك وذنوب من اتّبعك وضلّ بك، والكلام بغير علم في الدّين كذب وإفك على ربّ العالمين (وَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنِ افْتَرَى عَلَى اللَّهِ كَذِبًا أُولَئِكَ يُعْرَضُونَ عَلَى رَبِّهِمْ وَيَقُولُ الأَشْهَادُ هَؤُلاَءِ الَّذِينَ كَذَبُوا عَلَى رَبِّهِمْ أَلاَ لَعْنَةُ اللَّهِ عَلَى الظَّالِمِينَ)[62].

فلا تؤثّر على خلاص نفسك، وخلاص من تبعك شيئا من عرض الدّنيا وزخرفها، فإنّك لا ينفعك جهل من اغترّ بك فيها يوم الورود على ربّك.

وقد أوردنا صاحبيك الواردين علينا سرًّا وجهرًا، وبدءًا وعودًا ما نعتقده ممّا أعزّنا الله به من الإسلام، وخصّنا به من بين الأنعام، وأكرمنا به من اتّباع نبيّنا محمّد ــ صلى الله عليه وسلّم (قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ تَعَالَوْا إِلَى كَلِمَةٍ سَوَاءٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ أَلاَّ نَعْبُدَ إِلاَّ اللَّهَ وَلاَ نُشْرِكَ بِهِ [62/أ] شَيْئًا وَلاَ يَتَّخِذَ بَعْضُنَا بَعْضًا أَرْبَابًا مِنْ دُونِ اللَّهِ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُولُوا اشْهَدُوا بِأَنَّا مُسْلِمُونَ)[63] (فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنْفُسَنَا وَأَنْفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَلْ لَعْنَةَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ)[64] والله نسأله أن يهديكَ ويهدي بك من قبلك فتفوز بأجورهم ، وتكون سببًا إلى استنقاذهم ، فأنت ــ فيما بلغنا ــ مطاع فيهم (وَالسَّلاَمُ عَلَى مَنِ اتَّبَعَ الْهُدَى)[65].

كمل جواب الفقيه القاضي الأعدل أبي الوليد الباجي ــ رحمه الله وغفر له ونضّر وجهه ــ بمنّه وكرمه وجوده ، إنه ذو رحمة واسعة وربّ غفور.

الهوامش

[1] ينظر ترجمته عند، ابن سعيد الأندلسي [ت : 685 هـ / 1286 م] المُغرب في حلى المَغرب، ط 3، حققه وعلّق عليه، د: شوقي ضيف، دار المعارف ــ مصر ــ 1401 هـ / 1980 م ، ج 2 ، ص 406، رقم الترجمة 606.

[2] ينظر مخطوطة الأسكوريال: رقم 538 من الورقة رقم [26 / أ] إلى الورقة رقم [52 / ب]، وابن بسّام الشنتريني [ت: 542 هـ / 1147م] الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، تحقيق، د: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت ــ لبنان ــ 1417 هـ / 1997 م، ق 3، م 2، ص ص 705 ــ 755، وعبد السّلام هارون: نوادر المخطوطات، ط 1، دار الجيل، بيروت ــ لبنان ــ 1412 هـ / 1991 م ، ص ص 269 ــ 338.

3 ينظر ترجمته عند، ابن الأبّار[ت: 658 هـ / 1259 م] تحفة القادم، ط 1، أعاد بناءه وعلق عليه، د: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت ــ لبنان ــ 1406هـ / 1986 م، ص 191، رقم الترجمة 85، وابن الأبار: التكملة لكتاب الصلة، تحقيق، عبد السّلام الهرّاس، دار الفكر، بيروت ــ لبنان ــ 1415هـ / 1995 م، ج 3، ص 47، رقم الترجمة 117، ولسان الدين بن الخطيب[ت: 776 هـ / 1374 م] الإحاطة في أخبار غرناطة، ط 2، حقق نصّه ووضع مقدمته وحواشيه: محمّد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، القاهرة ــ مصر ــ 1393هـ / 1973 م، ج 1، ص 417، والمقري: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب وذكر وزيرها لسان الدين بن الخطيب، ط 1، حققه ووضع فهارسه، الشيخ يوسف البقاعي، دار الفكر، بيروت ــ لبنان ــ 1406 هـ / 1986 م، ج 6، ص 258.

4 مخطوطة الأسكوريال، رقم 538، ورقة[70 / أ].

5 ينظر ترجمته عند، ابن عذاري [شوهد حيّا عام: 712هـ/ 1312م] البيان المغرب (قسم الموحدين)، تحقيق: محمّد بن تاويت، و محمّد إبراهيم الكتاني، ومحمّد زنيبر، وعبد القادر زمامة، دار الغرب الإسلامي، بيروت ــ لبنان ــ دار الثقافة، الدار البيضاء ــ المغرب ــ 1406 هـ / 1985م، ص 274، وابن أبي زرع [ت: 726 هـ / 1325 م] الأنيس المطرب بروض القرطاس في أخبار ملوك المغرب و تاريخ مدينة فاس، دار المنصور للطباعة والوراقة، الرباط ــ المغرب ــ 1393هـ / 1973 م، ص 249، ومؤلف مجهول: الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية، اعتنى بنشره وتصحيحه، ي، س، علوش، المطبعة الاقتصادية، الرباط ــ المغرب ــ 1355هـ / 1936 م، ص 136، وعبد الرحمن ابن خلدون[ت: 808 هـ/ 1405م] تاريخ ابن خلدون، دار الكتاب اللبناني، بيروت ــ لبنان ــ 1388هـ / 1968م، ج 6، ق 3، ص528، وابن أبي دينار[ت نحو: 1110 هـ / 1698 م] المؤنس في أخبار إفريقيا وتونس، ط 3، دار المسيرة ــ لبنان ــ دار سعيدان ــ تونس ــ 1414هـ / 1993م، ص 148.

6 في الأصل: عنه.

7 ينظر ترجمته عند، عبد الواحد المراكشي: [ت: 647هـ / 1250م] المعجب في تلخيص أخبار المغرب ، ط 1، ضبطه و صححه وعلّق حواشيه وأنشأ مقدمته، محمّد سعيد العريان، ومحمّد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، القاهرة ــ مصر ــ 1368 هـ / 1949 م، ص171، وابن عذاري: البيان المغرب، ط 3 ، تحقيق، د : إحسان عبّاس ، دار الثقافة ، بيروت ــ لبنان ــ 1404 هـ / 1983 م، ج 4، ص 48، وابن أبي زرع : الأنيس المطرب، ص 157، و يحيى ابن خلدون [ت: 780 هـ / 1378 م] بغية الرّواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد ، تحقيق، د: عبد الحميد حاجيات، إصدار، المكتبة الوطنية ــ الجزائر ــ 1400هـ / 1980م، ج 1، ص 170، وابن أبي دينار: المؤنس ، ص 132.

8 ينظر ترجمته عند، ابن خاقان: القلائد، ص 459، رقم الترجمة 35، وابن بشكوال: الصلة، ج 1، ص 197، رقم الترجمة 454، وابن عميرة الضبي[ت: 599هـ / 1203م] بغية الملتمس في تاريخ رجال أهل الأندلس، ط 1، تحقيق، د: روحية عبد الرّحمن السويفي، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان ــ 1417هـ /1997 م، ص 261، رقم الترجمة 777، وابن سعيد الأندلسي: المغرب، ج 1، ص404، رقم الترجمة 287، والمقري: النفح، ج 2، ص 276، و ياقوت الحموي: إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، المعروف بـ (معجم الأدباء)، ط 1، تحقيق، د:إحسان عبّاس، دار الغرب الإسلامي، بيروت ــ لبنان ــ 1414 هـ/ 1993م، ج 3، ص138، رقم الترجمة 564، و ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج 2، ص 408، رقم الترجمة 275، والنباهي [ت: 792 هـ / 1389 م] المرقبة العليا فيمن يستحق القضاء و الفتيا، المعروف بـ (تاريخ قضاة الأندلس) منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ــ لبنان ــ 1400هـ / 1980 م، ص 95، و ابن فرحون [ت: 799هـ/ 1397م] الديباج المذهب في معرفة أعيان علماء المذهب، ط 1، دراسة و تحقيق، مأمون بن محيي الدين الجنّان ، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان ــ 1417هـ / 1996م، ص197.

9 هو أحد طلبة السّهيلي، ولم أجد له ترجمة.

10 في الأصل: أمية بن أبي الصلت، ولا أظنه يقصد الشاعر الجاهلي : أمية بن أبي الصلت بن أبي ربيعة [ت: 05 هـ/ 626 م]، جمع شعره: بشير يموت، طبع بيروت ــ لبنان ــ عام 1352هـ/ 1934م.

11 ينظر ترجمته عند، ابن الأبار: التحفة، ص 9، رقم الترجمة 3، وابن الأبار: التكملة، ج 1، ص 168، رقم الترجمة 540، وابن سعيد الأندلسي: المغرب، ج 1، ص 261، رقم الترجمة 186، والعماد الأصفهاني[ت: 597هـ / 1201 م] خريدة القصر وجريدة العصر، تحقيق: عمر الدسوقي، وعليّ عبد العظيم، دار نهضة مصر، الفجالة ــ مصر ــ د ت، ق 4، ج 1، ص 223، والمقري: النفح، ج 2، ص 311، و ياقوت الحموي: معجم

الأدباء، ج 2، ص 740، رقم الترجمة 260، وابن خلكان: وفيات الأعيان، ج 1، ص 243، رقم الترجمة 104، وابن أبي أصيبعة [ت: 668 هـ / 1270 م] عيون الأنباء في طبقات الأطباء، ط 4، دار الثقافة، بيروت ــ لبنان ــ 1408هـ / 1987م، ج 3، ص 86، جمع ديوانه [ديوان الحكيم أبي الصلت أمية بن عبد العزيز الداني] حققه قدّم له: محمّد المرزوقي، دار الكتب الشرقية ــ تونس ــ 1394هـ / 1974 م.

12 مخطوطة الأسكوريال، رقم 538، ورقة[1/ أ].

13 ينظر ترجمته عند، مؤلف مجهول: الحلل الموشية، ص 99، لسان الدين بن الخطيب: الإحاطة، ج 1، ص 446، وابن أبي زرع: الأنيس المطرب، ص 165، وابن عذاري: البيان، ج 4، ص 97، و يحيى ابن خلدون: بغية الرواد، ج 1، ص 170، وابن أبي دينار: المؤنس، ص 137.

14 ينظر: ابن القطّان[ت: منتصف القرن 7هـ / 13م] نظم الجمان لترتيب ما سلف من أخبار الزّمان، ط 1، درسه و قدّم له وحقّقه، د: محمــود عليّ مكي، دار الغرب الإسلامي، بيروت ــ لبنان ــ 1411 هـ / 1990 م ، ص 70، ومؤلف مجهول: الحلل الموشية، ص85.

15 ناقصة عند، د: حسين مؤنس.

16 مخطوطة الأسكوريال، رقم 538، ورقة[12/ ب]، ود: حسين مؤنس: نصوص سياسية عن فترة الانتقال من المرابطين إلى الموحّــدين، مكتبـة الثـقافة الدينية للنشر والتوزيع، القاهرة ــ مصر ــ 1420هـ / 2000 م، الوثيقة الأولى، ص 20.

17 مخطوطة الأسكوريال، رقم 538، حاشية ورقة [12/ ب]، وهي ناقصة في: نصوص سياسية.

18 ينظر ترجمته عند، ابن بسّام الشنتريني: الذخيرة، ق 3، م 2، ص 784، ص 786، و ابن خاقان: القلائد، ص421، رقم الترجمة 29، والضبي: البغية، ص 113، رقم الترجمة 282، و ابن دحية[ت: 633 هـ / 1236م] المطرب من أشعار المغرب، تحقيق: إبراهيم الأبياري، وحامد عبد المجيد، وأحمد أحمد بدوي، راجعه، د: طه حسين، دارالعلم للجميع، دمشق ــ سوريا ــ 1373هـ / 1955 م، ص187، وابن سعيد الأندلسي: المغرب، ج 2، ص 66، رقم الترجمة 383، ولسان الدين بن الخطيب: الإحاطة، ج 2، ص 388، جمع رسائله وحققها، د: محمّد رضوان الدّاية، دار الفكــر، دمشق ــ سوريا ــ 1408 هـ/ 1987.

19 ينظر ترجمته عند، الضبي: البغية، ص 320، رقم الترجمة 1025 وابن دحية: المطرب، ص 230، و صفوان بــن إدريــس[ت: 598 هــــ/ 1201م] زاد المسافر وغرّة محيا الأدب السّافر، أعدّه وعلّق عليه: عبد القادر محداد، دار الرّائد العربي، بيروت ــ لبنان ــ 1390هـ / 1970 م، ص 48، رقم الترجمة 49، وابن خميس[ت: بعد 638 هـ / 1240 م] أدباء مالقة،(مخطوط)، ورقة رقم 96، نسخة مصوّرة لــدى، د: صــلاح جرّار، قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية، عمان ــ الأردن ــ ، و ابن سعيد الأندلسي: المغرب، ج 1، ص 448، رقــم الترجمــة 323 ، والمقري: النفح، ج 4، ص 373، وابن خلكان: وفيات الأعيان، ج 3، ص 143، رقم الترجمة 371، والسيوطي [ت: 911 هـ / 1505م] بغية الوعاة في طبقات اللغويين و النحاة ، تحقيق : محمّد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ــ لبنــان ــ د ت، ج 2، ص 80، رقــم الترجمة 1491، وابن فرحون الديباج المذهب، ص 246، رقم الترجمة 318.

20 ينظر مخطوطة الأسكوريال، رقم 538، ورقة[82 / ب]،[83 / أ]،[83 / ب]،[84 / أ].

21 في الأصل: المروزي.

22 ينظر ترجمته عند، ابن خلكان: وفيات الأعيان، ج 1، ص 69، رقم الترجمة 23، والذهبي [ت: 748 هـ / 1347 م] العبر في أخبار من غبر، حققه وضبطه: أبو هاجر محمّد السعيد بسيوني زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت ــ لبنان، د ت، ج 2، ص 113 ــ ضمن أحداث 362 هـ.

23 ينظر ترجمته عند، ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج 3، ص 976، رقم الترجمة 344، وابن خلكان: وفيات الأعيــان، ج 2، ص 124، رقم الترجمة 179، (في الأصل : للمهلّبي).

24 مخطوطة الأسكوريال، رقم 538، ورقة [1 / أ].

25 مخطوطة الأسكوريال، رقم 538، ورقة [11 / أ].

26 في الأصل أفرنسة.

[27] ينظر ترجمته عند: ابن سعيد الأندلسي: المغرب ج 2، ص 438، ابن عذاري: البيان المغرب، ج 3، ص 250.

[28] مدينة من المدن الأندلسية، تقع جنوب شرق مدريد، وشمال شرق قرطبة بلغ عدد سكانها عام 2004 م (614905) نسمة، تبعد عن العاصمة الإسبانية مدريد بـ 331 كلم، ينظر: Microsoft Encarta 2004 .

[29] تكملة اقتضاها السّياق.

[29] تكملة اقتضاها السّياق.

[30] في الأصل: عليه والصواب ما أثبته.

[31] يقصد فرنسا.

[32] تكملة اقتضاها السّياق.

[33] ينظر قوله تعالى: (لَنْ يَسْتَنْكِفَ الْمَسِيحُ أَنْ يَكُونَ عَبْدًا لِلَّهِ) سورة النساء، آية رقم 172. وقال الله عزّ وجلّ في سورة المائدة آية رقم 75 (مَا الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلاَّ رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِنْ قَبْلِهِ الرُّسُلُ) .

[34] ينظر قوله تعالى: (إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِنْدَ اللَّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ قَالَ لَهُ كُنْ فَيَكُونُ) سورة آل عمران، آية رقم 59.

[35] ينظر قوله تعالى: (وَرَسُولاً إِلَى بَنِي إِسْرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُمْ بِآيَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُقُ لَكُمْ مِنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنْفُخُ فِيهِ فَيَكُونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللَّهِ وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللَّهِ) سورة آل عمران، آية رقم 49.

[36] قال الله عزّ وجلّ:(وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى أَنْ أَلْقِ عَصَاكَ فَإِذَا هِيَ تَلْقَفُ مَا يَأْفِكُونَ) سورة الأعراف، آية رقم 117

[37] قال الله عزّ وجلّ: (يَوْمَ هُمْ بَارِزُونَ لاَ يَخْفَى عَلَى اللَّهِ مِنْهُمْ شَيْءٌ لِمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ) سورة غافر، آية رقم 16.

[38] سورة فصلت ، آية رقم 42.

[39] سورة الأعراف، آية رقم 43.

[40] سورة آل عمران، آية رقم 85.

[41] سورة المؤمنون، آية رقم 91.

[42] ينظر قوله تعالى: (إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الأَرْضِ زِينَةً لَهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا) سورة الكهف، آية رقم 7.

[43] سورة النساء، آية رقم 165.

[44] سورة النساء ، آية رقم 157.

[45] سورة التوبة، آية رقم 33.

[46] سورة هود، آية رقم 88.

[47] ينظر: إنجيل متى" ميلاد يسوع المسيح " العبارة 18 ـــ 21 [[18] أمّا يسوع المسيح فقد تمّت ولادته هكذا: كانت أمه مريم مخطوبة ليوسف، وقبل أن يجتمعا معًا، وُجدت حُبلى من الرّوح القدس [19] وإذ كان يوسف خطيبها بارًا، و لم يرد أن يشهّر بها، قرّر أن يتركها سرًّا [20] وبينما كان يفكّر في الأمر إذا ملاك من الرّب قد ظهر له في حلم يقول: يا يوسف ابن داود لا تخف أن تأتي بمريم عروسك إلى بيتك، لأنّ الذي هي حبلى به إنّما هو من الرّوح القدس [21] فستلد ابنا وأنت تسميه يسوع ...].

[48] في الأصل: ناشرا.

[49] ينظر: إنجيل لوقا " البشارة بميلاد يسوع " العبارة 30 ـــ 33 [[30] فقال لها الملاك: لا تخافي يا مريم فإنّكِ قد نلتِ نعمة عند الله [31] وها أنت ستحبلين وتلدين ابنا وتسمّه يسوع [32] إنّه يكون عظيمًا وابن العليّ يدعى ويمنحه الربّ الإله عرش داود أبيه [33] فيملك على بيت يعقوب إلى الأبد و لم يكون لملكه نهاية].

[50] ينظر: إنجيل لوقا " البشارة بميلاد يسوع " العبارة 26، 27 [[26] وفي شهرها السّادس، أرسل الملاك جبرائيل من قبل الله إلى مدينة بالجليل اسمها النّاصرة [27] إلى عذراء مخطوبة لرجل اسمه يوسف من بيت داود واسم العذراء مريم].

[51] ينظر قوله تعالى: (وَإِذْ قَالَ عِيسَى ابْنُ مَرْيَمَ يَا بَنِي إِسْرَائِيلَ إِنِّي رَسُولُ اللَّهِ إِلَيْكُمْ مُصَدِّقًا لِمَا بَيْنَ يَدَيَّ مِنَ التَّوْرَاةِ وَمُبَشِّرًا بِرَسُولٍ يَأْتِي مِنْ بَعْدِي اسْمُهُ أَحْمَدُ فَلَمَّا جَاءَهُمْ بِالْبَيِّنَاتِ قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُبِينٌ) سورة الصف، آية رقم 06.

[52] جاء في إنجيل متى " نسب يسوع المسيح " العبارة رقم [17] [[(17)] فجملة الأجيال من إبراهيم إلى داود أربعة عشر جيلا ومن داود إلى السبي البابلي أربعة عشر جيلا ومن السبي البابلي إلى المسيح أربعة عشر جيلا] .

[53] ينظر إنجيل لوقا " نسب يسوع المسيح " العبارة 23 – 38 .

[54] في الأصل: أحد.

[55] سورة البقرة، آية رقم 20، 106، 109، 148، سورة آل عمران، آية رقم 165، سورة النحل، آية رقم 77، سورة النور، آية رقم 45، سورة العنكبوت، آية رقم 20، سورة فاطر، آية رقم 1.

[56] ينظر إنجيل متى " إبليس يجرّب يسوع " العبارة 1 – 11.

[57] ينظر قوله تعالى: (وَجَعَلُوا لِلَّهِ أَنْدَادًا لِيُضِلُّوا عَنْ سَبِيلِهِ) سورة إبراهيم، آية رقم 30.

[58] سورة الإسراء، آية رقم 88.

[59] ينظر قوله تعالى: (فَاسْتَغْفَرُوا لِذُنُوبِهِمْ وَمَنْ يَغْفِرُ الذُّنُوبَ إِلَّا اللَّهُ) سورة آل عمران، آية رقم 135

[60] سورة الفرقان، آية رقم 27.

[61] سورة النبأ، آية رقم 40.

[62] سورة هود، آية رقم 18.

[63] سورة آل عمران، آية رقم 64.

[64] سورة آل عمران، آية رقم 48.

[65] سورة طه، آية رقم 47.



الشعر الجزائري المعاصر: جماليات البنية وإحالات الرؤية

الأستاذ وليد بوعديلة

جامعة سكيكدة

ازدادت حركية الكتابة والنشر للمدوّنة الشعرية الجزائرية في الأعوام الماضية (أواخر القرن العشرين وبداية القرن الواحد والعشرين)، وقد تبع ذلك حركية أخرى في الأفق المعرفي والجمالي، مع حدوث تغيرات على مستوى جوهر الكتابة، منهج القراءة، جدل المجتمع، روح المبدع،... ومن ثمّة فمن الضروري أن تكون هناك وقفات لفتح النقاش وتناول أسئلة القصيدة الجزائرية المعاصرة.

لا خلاف بأن وعي القراءة يختلف من قارئ إلى آخر، ومن زمن إلى آخر بل ومن لحظة قراءة إلى أخرى، وذلك لارتباط فعل القراءة بكثير من المرجعيات النفسية، الإجتماعية، البلاغية،... وإذا توقفنا عند التجربة الشعرية الجزائرية في جزائر ما بعد فترة الإستقلال مباشرة لأمكن القول: إنّ شعر تلك المرحلة تميز بسيره في توجهات شعرية فكرية مختلفة، منها من كان له حظ الظهور والبروز ومنها من بقي على الهامش والظلام، فكانت قصائد التغني الإيديولوجي بسحر الفكرة وجاذبية الخطاب السياسي (بومدين: رؤية ومشروعات وبديلا) وقصائد الحنين والمرجع العقدي وبطولات التاريخ (إسلامي، جزائري) مع وجود ملامح التأثر بتجليات التجديد ومفاهيم الكتابة الوجدانية.

وتواصلت رحلة القصيدة الجزائرية، ودخلت أسماء شعرية في المشهد الإبداعي المفتوح وتواصل حوار قصيدة التفعيلة مع القصيد العمودي، واختلفت الجماليات وتباينت الإيديولوجيات، وفتحت بعض مخابر البحث ورسائل الدراسات العليا في الجامعات عوالمها على فضاءات النّص المعاصر في جزائر الدم والإرهاب واقتصاد السوق.

ومن ملامح القراءة ومكاشفاتها يلحظ المواطن العربي (القارئ العربي) تجربة شعرية تحاور التراث والأساطير، وتستفيد من مفاهيم قصيدة النثر عند الغرب، وتعود إلى الذاكرة (بكل إشارتها وملامحها) لتوظف علاماتها وتكتب بأدواتها، وتلاحقت الأسماء الجديدة وكثرت النصوص مع تسجيل قلة المتابعات النقدية باعتراف جميع المهتمين، وتواصل الخطاب الأكاديمي في قراءة النّص المشرقي على حساب النّص الجزائري.

إنّ الشعر الجزائري المعاصر وثيقة عن أزمة الوطن، كما أنّه مرجع في التأريخ لكل لحظات الرهبة والخوف، فكثيرا ما نقرأ الفجيعة ونتابع المتاهة ونكاشف الدمار في نصوص جيل من شباب يحترق ويسقط، لكنّه يصرّ على البقاء والدوام، وكأنّه طائر الفينيق الأسطوري يعود إلى الحياة في كلّ لحظة موت.

قد لاحظ القارئ أنّي لا أذكر الأسماء فهي كثيرة من جهة، ثم إنّ المبتغى هو

كشف خصوصية النّص من خلال البحث في روحه ودواخله، قبل العودة والإحالة إلى جوهر صاحبه وطبيعة الأسئلة التي يطرحها عن الراهن والذاكرة، بأداء جمالي ورؤية قيمية (من القيم)، ومن جهة أخرى إنّ ما ينتظرهُ الشعراء من الباحثين والنقاد ورجال الإعلام هو تنسيق الجهود وتنظيم العمل للكشف عن كل دهاليز النّص المعاصر في الجزائر الجريحة المتألمة، وكأنّ شباب الشعر المعاصر يريد أن يؤسس لحوار جمالي معرفي مع النقاد، لتكون المنفعة كاملة والفائدة عامة، ولا نعتقد بأنّ الجزائر التي دخلت في كابوس تاريخي غريب ومخيف، يمكن أن تسمح بعودة قراءات الإقصاء والإلغاء أو وقفات إيديولوجية تمارس لذة خناق النص في بوتقة واحدة/ خطاب واحد، أو التعامل معه من منطلق سياسي فقط.

1/ من خصائص الشعر الجزائري المعاصر:

رغم اعترافنا بأهميّة القراءة النقدية ودورها في الإرتقاء بالإبداع، شعرًا وسردًا ومسرحًا، إلاّ أنّ عمليّات نشر الإبداعات تسير بوتيرة أكثر من المتابعات النقدية، إن لم نتفق (مبدعون وباحثون) على ندرة وقلّة القراءات النقدية في الصفحات الثقافية الأدبية للصحافة، ونحن الجامعيون محاصرون داخل المدرجات، ومن دون متابعة نقدية للحركة الإبداعية، بخاصة الشابة منها، وليعذرنا المبدعون إن لم نقم بالواجب، وهذه السطور عربون محبة لهم.

في الحقيقة يعود اهتمامنا بأدب الشباب إلى سنوات التسعينات حيث تابعنا بعض الأسماء وقرأنا نصوصها بمحبة فنية واهتمام معرفي، ونشرنا آراءنا ومواقفنا على صفحات الجرائد الوطنية، ومؤخرا فضلنا قراءة النصوص الشعرية والسردية المنشورة مع دعوة طلبتنا إلى قراءتها والإشتغال المنهجي والمعرفي عليها في مذكرات التخرج بالجامعة. ولكي ندخل في جوهر الموضوع نقول: لقد جمعنا أعدادا من "أصوات أدبية " [ملحق أدبي لجريدة صوت الأحرار] وتابعنا القصائد المنشورة فيها بخاصة بين 2002 و2003، فما هي النتائج المتوصل إليها؟ وما هي جماليات نصوص المبدعين الذين فتحت لهم الجريدة عوالم النشر؟

أ-في التشكيل اللغوي:

لاحظنا أنّ النصوص تختلف في مستويات التعامل اللغوي والتوظيف الفني لتقنيات الكتابة، وقبل الدخول العميق في قراءة أشكال الكتابة الشعرية، لا ننسى أن نكشف للقارئ والمبدع على حد سواء، أننا رفضنا الوقوف النقدي عند الكتابات التي جاءت تحت عنوان " النص"، لأنّ هذا الـ " النص " يقتضي أدوات إجرائيّة ومفاهيم قرائية وزاد معرفي يختلف عن ذلك المستعمل في قراءة الشعر، فهل نحاسب " النص" بمعايير ووعي نحاسب بهما " الشعر"؟! رغم أننا استطعنا أن ننقل بعض " النصوص" إلى عالم " الشعر" (نتساءل: من وضع مصطلح " النص" فوق الإبداعات ؟).

نعود إلى المسألة اللغوية، فلقد وجدنا قصائد تسمو في الترميز وتصعد في معراج الجمال وعوالم الإبداع الفني، لكن إلى جانبها قصائد بسيطة مباشرة تغرق في التقريرية والخطابية، ومن القصائد الأولى نذكر نصوص منير مزليني، منيرة سعد خلخال، زهرة بلعاليا، عبد القادر مكاريا، زيان دوسّن، زهرة بوسكين...، والقائمة طويلة، أمّا من النصوص التي جاءت في شكل شعري تقريري مباشر، فنذكر نصوص: رابح ايصافي، سلامي عمار، عبد الكريم بروثن... وغيرهم من الشعراء.

ومن ثمة نؤكد لكل مبدع أنّ الشعر مغامرة لغوية، تقول شوق القلب وخواطر الفكر وجراح الوطن.. بأسلوب بارع متخيل، يعتمد التجريب والخلق، واللعب الذكي مع القوانين اللغوية، ولا يتوقف عند التعبير السطحي والوصف المباشر، وإلا سقط في الوعظية والخطابية، وحقق غايات إخبارية إبلاغية وانصرف عن الغايات الفنية والخصوصيات اللغوية (كلمة وأسلوبا، وصورة) السامية الناضجة، رغم أنّ هذه الخصوصيات هي التي تميز الشعر عن غيره، فنحن "ندرك الشعر عندما نسمع أو نبصر مادته اللغوية، ونميز مستويات إيقاعية، وندركه عندما نقبض على شيء من دلالته مهما كانت مراوغة، وندركه خاصة عندما ننجح في إقامة عالمه التخيّلي وبناء صوره في عمليّات القراءة وفك شفرات المجاز" (1).

وقد لاحظنا (ملاحظات القراءة) أنّ الشعر العمودي يحضر في المخزون الإبداعي الجزائري الشاب، وهذا يحمل روحا معانقة للموروث وراسخة في الذاكرة الشعرية، مع حضور لقصيدة التفعيلة والقصيدة النثرية، لكن حجم الحضور "لا يؤثر في توجهات راهن الشعر الجزائري، لأنّ وعي الحضور والتوظيف الإيقاعي لا يتوفر بحجم القيمة عند جميع المبدعين، ولنشرح أكثر تصوّرنا نقول: إنّ الذين يكتبون على النمط التقليدي وقعوا في أخطاء عروضية كثيرة، والذين يكتبون على نمط التفعيلة غيبوا روح الكتابة الشعرية وأهملوا التكثيف الدلالي، أمّا الذين كتبوا القصيدة النثرية فقد (غرق بعضهم) في النثرية السطحية والعقلية والمباشرة، واختيار الشاعر لتوجه إيقاعي طباعي لا يعني وجود قناعة راسخة أو ثقافة عميقة ومعرفة متجذرة بذلك التوجه، ومن هنا ندعو الشعراء إلى التفاعل مع مختلف المذاهب والمدارس في الكتابة قبل الإنطلاق في الإبداع من الهباء والفراغ، هباء الزاد الفني وفراغ الوعي بروح الشعر.

لا يمكن أن نخفي وجود بعض الأخطاء اللغوية في النصوص، ولهذا ندعو المبدع إلى التكوين اللغوي، وهذه الملاحظة قدمناها منذ سنوات قائلين: "نؤكد على ضرورة الإطلاع على القواعد النحوية والعمق في خصائص بناء الجملة العربية، قبل أن يحتج الشاعر الشاب بالضرورة الشعرية، التي تتحوّل في الغالب إلى مطية يركبها كل مخطئ ويسافر عليها كل من لايملك الزاد اللغوي.. فلا تكون إلا ورطة شعرية(2)، إذن فالإشكال اللغوي يحاصر المبدع دائما.

ولا نخفي أنّه قد أعجبتنا كثير من المقاطع لما فيها من جمال اللغة وجمال

التشكيل وقدرة على اللعب مع الكلمات، ونسوق للقارئ بعضا منها، فهذا الشاعر عبد الحميد شكيل يرحل بنا في متاهات اللغة الساحرة في "النص" بعنوان "خطيئة الهدهد " (صوت الأحرار 3 ديسمبر 2003):

" **أين أنت/ أيّها الطاعن في عبوق اللغة/ ومتاه الكلام/ هل تذكر رنين مباهجنا التي انصرمت/ أم أنّ الريح الصرصر قد مرّت/**"...

إنّه الشعر القادم من خلف لغة الخرق والإنزياح والتركيب العجائبي، ونقرأ هذا المقطع من قصيدة عمودية لبلقاسم مسروق بعنوان "تسكعات بين أروقة الماضي والحاضر" (صوت الأحرار عدد 3 ديسمبر 2003)

أنا الشفـــق الهـــزيل جـــئت مبكـــرا
لأبعـــث تـــاريخي ومجـــد قبيـــلـــتي
ولي في متـــاهات التـــوّغل نشـــوة
تدغـــدغ أوتـــاري وتضرم حيـــرتي
ولي من وراء الكون بعض المقاصد
ولي في سحيق الدهر بعض شهيـــة

فهذه الأبيات رغم حضورها في نمط تقليدي إلا أنّها تتميز ببراعة الوصف وعبقرية التعامل الأسلوبي والتصويري، وكأنّ الشاعر يمتلك مخزونا بلاغيا يستعين به في لحظة الإبداع.

ب-في الرؤية الشعرية:

ونتوقف الآن (لا أتوقف أنا.. لكن تتوقف القراءة) عند الرؤية الشعرية للإجابة ماهي الموضوعات التي تحدث فيها الشعراء؟ ما هي الرؤى والمضامين التي شغلتهم؟ قبل أن نجيب ندعو القارئ والمبدع إلى قصائد سنوات التسعينات وإلى مواضيعها، فقد كتبنا حينها: "هي نصوص تكتب للعشق، أو فلنقل هي تغني له، فهي كتابة الشباب، وهو كمال العشق، فكيف لا يكون الغناء...، وهناك إبداعات أخرى تخفف على إيقاع الحرب.. الألم واليأس، هي إبداعات الذين تحاصرهم الدموع والجراح، هي دموع الوطن وجراح الشباب"(3).

أمّا بالنسبة لرؤية قصائد فترة 2003/2002 في " أصوات أدبية " فهي ذات موضوعات مختلفة تتأثر بسياق النص الشعري (لأنّ الإبداع يتفاعل مع السياق الذي ينتجه وهو يتأثر به كثيرا، ولا يمكن أن نفصل النص عن سياقه الإجتماعي الثقافي، بل وخلفيته العقدية أيضا، وهو ما يفسّر ظهور الإتجاهات الخارج ــ نصيّة في القراءة إلى جانب القراءات النبوية، كما أنّ التوجه التداولي يهتم بالمرجع والسياق ودورهما في تأويل النص) فنجد قصائد تدخل في أسئلة الوجود الإنساني وأخرى تكتب الحب والشوق، وأخرى تسافر في الوطن والعلاقة مع الآخر، كما قرأنا نصوصا شعرية ذات نبض صوفي وتراث شعبي، ولم تغب – القضية الثقافية – بالمفهوم القومي والعقدي، لكن لاحظنا غياب الحديث عن الفجيعة والإرهاب والموت والدموع، وقد يعود ذلك إلى المتغيرات الأمنية والسياسية التي يتحرك المبدع في أفقها، ونحن نعلم ذلك التفاعل بين المبدع والسياق، هذا السياق بكل مرجعياته الدينية والثقافية...، وهي تحضر في عمق الكتابة الشعرية، وعلى وجه التحديد في البنية اللغوية، بما فيها من "

تكثيف التوزيعات اللغوية المشبعة بلمحات وإيماءات لدلالات دينية وتاريخية والمكتنزة بمعارف وموروثات إنسانية. وكأنها مغامرة لغوية تقتحم الحد الفاصل بين الذات وما يتجاوزها " (4).

وكما أنه قد حضرت التقريرية إلى جانب الرمزية في شكل الكتابة فهما يؤثران في رؤية الكتابة، وصادفنا مرّة أخرى رؤى مكشوفة تقدّم ذاتها القارئ من البداية من دون مراوغة دلالية أوعملية إخفائية، وحضرت في بعض النصوص الرؤى المراوغة والدلالات الهاربة، وهي تتطلب جهدا مضاعفا وتستلزم القارئ المثقف، لأنّها تدخل في عوالم صوفية وفلسفية وتراثية وأسطورية...، مثلما هو شأن نص ياسين افريد "وجعي شامق والنخلة في المهب" (صوت الأحرار 2002/10/16) ونص زهرة بوسكين "ما تسير من زمن القلب" (صوت الأحرار 19 أفريل 2003) فهذه الشاعرة تدخلنا أزمة الرومانسية الحالمة وفضاءات الشوق الصوفي، وكأنّ نصّها هذا (وغيره من النصوص) يشكل ابتسامة الروح عبر فرح الحروف، في انتظار القارئ المتوحد في كل معنى، وفي كل قداسة، ليقرأ زهور الأنثى في سكاكين الراهن.

في قصيدة "حرقة " للمبدعة منيرة سعد خلخال يشعر القارئ بأنّ الشاعرة تخلخل المعيار الجمالي، كي تسعد القراءة وتنير درب التلقي...، نقرأ روائح المدينة وعطر الذاكرة ضمن تصوير شعري راق، لنقـرأ **"لماذا خرس الربيع/ وقد توعد أن يكون اخضرا/ لماذا يؤوب العصفور إلى وكره/ ولا يخفق بعد التوتر؟/ لماذا تنحى النهار عن الطلوع/ لماذا تأخر لماذا يضيع... بقلبي السؤال/ لماذا بعيني الرجاء تكدر...** (عدد 22 أكتوبر 2003).

تمتزج في هذا المقطع أسئلة كثيرة تحيل على الاغتراب في ذات النص، وهي ذات المبدع في التجلّي اللغوي، وقد تكون لنا وقفات طويلة مع هذا الإسم الإبداعي ومع غيرها، بعد الحصول على النصوص الكثيرة لها، فلا يمكن الحكم على المبدع من خلال نص واحد، وقبل أن نختم هذه السطور، نقدم مقطعا شعريا يحيل على الموضوع المزج بين الكلمة وسلطة التغيير، ويأتي المقطع ضمن أفق شعري " أبكي العروبة والأعراب يا وجعي" (عدد 31 ديسمبر 2003).

والشعر يهزأ من كسـرى وسلطتــه
وهل يمتطي الشعر مختال ومداح؟
ان صادروا الشعر خوفا عن ممالكهم
تغنى ملوك وطير الشعـر صداح

وسنحاول في الأوراق المتبقية أن نقف عند نموذج متميز من الأسماء الشعرية الجزائرية المعاصرة، وهو الشاعر عبد الحميد شكيل، فما هي أهم جماليات شعره، وما هي تجليات الرؤية عنده؟

2/ شعرعبد الحميد شكيل، البنيـة والـرؤيـة:

أ- <u>ديوان " تحوّلات فاجعة الماء ":</u>

هذه وقفة أوليّة عند أهم الخصوصيات الشكلية والإحالات الدلالية في هذا

الديوان(5)، رغم أنّ المهمّة النقدية صعبة أمام شاعر يكتب حروف الوهج، بلغة الإنزياح والخرق وأمام شعر يحاور كل المدارات المعرفية ويفتح على كل الفنون الإبداعية فهل هو شعر أم أشعار؟ وهل هو شاعر واحد، أم أنّه متعدّد، مختلف، غريب...؟ لنبدأ رحلتنا..

من قصيدة "الشجر المقاوم" إلى قصيدة "الزهو يليق ببونة" يرحل الشاعر بالقارئ في عوامل غريبة غير مألوفة على الأقل عند الذائقة الجمالية الكلاسيكية، ففي اللحظة التي يحاور فيها "شكيل" التراث نجده يتجاوزه وفي اللحظة التي يكتب وجع الروح، نجده يدخل أزقة المدينة وتعاريج الوطن.. بعيدا عن البساطة، قريبا من الترميز، وكأنّي به دخل عوالم الجن، ثم عاد إلى عوالم الأنس، ليكتب النص الإبداعي، ومن ثمة يجد المتلقي ذاته مرغمة على القيام بذات الرحلة لكشف شفرات النص وفضح أسراره، مع التركيز الدائم (وكأنّ الشاعر يريد أن يصنع أسطورة جديدة من عمق مدينة بونة) على صفاء الماء وسحره، لنقرأ: **أعد له اللون، والزهور والمكابر، لكل شيء قد يصير.**

رهينة، قد يباع إلاّ الماء، والشجر المقاوم...(الديوان ص9).

ولنقرأ كذلك:

صرختنا الأخيرة في مجرى الروح الزنجبيل، عودة الطير في زبد الماء، هديل الحمام المطوّق باخضرار الفتون...(الديوان ص 50).

فالماء عند الشاعر عبد الحميد هو هذه الأرض، بكل إشاراتها الأسطورية وعلاماتها الحضرية إنّه تلك التعابير والطقوس الشعبية القادمة من الصدر ومن الوطن، من "وادي الزهور" إلى " بونة " مرورًا بأوجاع التاريخ ويوميات الضياع، لكن هذا الماء لا يأتي في متن شعري تقليدي لكنّه يحضر في متن حداثي (نؤكد على ضرورة القيام بوقفات قيمية لمناقشة الحداثة وتجلياتها في الإبداع الجزائري) وهذه الحداثة لا تنطلق من عبث إبداعي أو ترف جمالي، لكنّها الروح الإنقلابية انقلابها الذكي العميق الواعد.. حيث ينطلق المبدع من معرفة بأخص خصوصيات الذاكرة الجمالية والمعرفية، قبل أن يعانق فضاءات التجريب والمغامرة.

1/ روح الشاعر، كتابة البـرزخ :

لقد انتقلت بديوان عبد الحميد من عنابة إلى العاصمة عبر سفر طويل بالسيارة، فكان القرب من النص قربا من عوالم القداسة (لغة ورؤية) وبالمدن القبائلية، تلاحقت على الوعي الكثير من الأسئلة حول معنى الماء، بل حول الماء المعنى، وامتزج عندنا (أنا وليد.. أنا القارئ.. أنا المسافر..) جمال الوطن وتضاريس الذاكرة الشعبية بجمال اللوحات الشعرية وتضاريس تقنية التشكيل اللغوي في ديوان " تحوّلات فاجعة الماء "، لنقرأ معا:

ولم أجد صاحبي الذي خطط موت الاقاح !
وانشد للريح مطـلعا من دمي المستباح..
وأعطــى المدينة بهجــتها التي لاتتهالك
لكــنني اشهد: أني ما خــنت القصــيدة،
لا، ولا بــعـث فــي ســوق الـكــلام
لكنّه الماء وشكل يدي !؟ (الديوان ص71).

إنّ الأداة الأسلوبية في ديوان عبد الحميد شكيل تنفلت من كل تقنيين نحوي، وهي – بـــذلك– تؤسس لقانونها النحوي، كما تطمح إلى إعلان انبلاجها وظهورها في المشهد الشعري الحداثي العربي، لذا لا يمكن للقارئ البسيط أن يشعر بالمتعة أو أن يحس بالروعة في حالة عدم امتلاكها روح الإبداع أو عدم توفره على أبجديات الكتابة الإبداعية، وأوّل أسس هذه الكتابة هي الحرية والانفلات من كل القيود (لغوية، فكرية..) لذلك يسعى الشعر لخلق عوالم الإشراق، وهو ما يجب أن تهتم به القراءة، فإذا كان " الشعر يخرق القوانين العادية التركيبية والتداولية المرجعية، ولكنّه في الوقت نفسه يخلق قوانينه الخاصة به...، فإنّه يجب مراعاة هذه الثورة عند استكناه النص الشعري، بتجاوز ما يوحي به ظاهره إلى خبيئه "(6)، مع الطموح الداخلي للوصول –قدر المستطاع وبحسب الطاقة الإبداعية (طاقة التخييل أو التعجيب بلغة حازم القرطاجني) – إلى البرزخ حيث الشعرية للغياب أو الشعرية من خلف الحضور، أي من خلف الكلمات وفي عمق معانيها، ثم تبدأ مهمّة القارئ الذكي في صناعة الدلالات.

2/ أسئلة الحداثة وأجوبـة التـراث:

تتلاحق في هذا النص–الديوان الكثير من الرموز التراثية، ويقيم الشاعر (نقول ذلك احتراما لحضور كلمة "شعر" في واجهة النص، وإلا فإنّ الأمر مختلف.. حيث تتداخل الأجناس الأدبية في كثير من النصوص، ليلتقي الشعر مع السرد، والخاطرة مع الحكاية...) حوارا حضريا في حيز الجمال والفن، راحلا في الأساطير والمشاهد الشعبية الجزائرية (الحلاج، فينيق، سيدي عاشور، البصرة، وادي الزهور...).

في المعرفة وفي الإبداع، تكثر أسئلة الحداثة، أي أسئلة البحث عن العلاقة مع الأنا الثقافية، ومفاهيم اللغة وتشكل النص المعاصر، ودور الدّين في صناعة الفن، والقاعدة والخرق في أثناء الإبداع، والذاكرة وعلاقتها بالراهن، والإنفتاح والانغلاق أثناء الكتابة بكل أنواعها...، وفي ظل كل تلك الأسئلة والطروحات المعرفية تأتينا نصوص عبد الحميد لتقول أجوبة التراث وعودته في ثوب جديد، هو ثوب الصناعة الجمالية، ورغم اختلاف منظور النقاد والباحثين لشعر هذا الشاعر، فالأكيد أنّه قد قدم نصّه، ذاته، لغته، رؤيته...

ب– نصوص "مراتب العشق" :

إنّ المبدع الجزائري عبد الحميد شكيل في نصوص "مراتب العشق– مقام سيوان"(7) يواصل مغامرته الفنية التي تبحث عن الروح والجوهر؛ في الكتابة وفي الإنسان، كما يواصل بحثه الدؤوب عن الخلود والإستمرارية على أنقاض الكتابة الساذجة والقيمة القاصرة، انه في هذه النصوص يكتب النص المفتوح، فلا هو شعر ولا هو سرد، ومن ثمّة فإنّ القراءة لن تدخل إلى عوالمه بجماليات شعرية أو سردية، ولكن بجماليات نصيّة، فما هو شأن هذه النصوص؟

في قراءة لديوان تحوّلات " فاجعة الماء، مقام المحبة "، كنا قلنا بأنّ المبدع شكيل لا يكتب الشعر، إنّما هو يكتب النص

الإبداعي، حيث تتداخل الأجناس الأدبية عنده، ويبدو أنه قد أيقن هذا الأمر واختار في إصداره الجديد أن يضع في أسفل الغلاف مصطلح "نصوص إبداعية" في محاولة لتوجيه القراءة، أو ربما لتحذيرها من خطأ استحضار المعايير الجمالية في نقد الشعر وتطبيقها على هذه المراتب العشقية.

1-الغلاف:

إذا أنجزنا وقفة عند شعرية (لا نقصد الشعر، ولكن نقصد ذلك المفهوم الذي بحث فيه تودورف وجان كوهن، وقبلهما ما عاناه العرب القدامى من الأدبية والتعجيب في الكتابة) الغلاف، نجد العنوان يأتي باللون الأزرق في أعلى الصفحة، ليحاصر بعده اللون الأحمر فضاء الغلاف مع شيء من الأخضر في اليمين، وقليل من مزيج الأصفر والبنفسجي في قلب الغلاف، وشمس تأتي من الخلف بإشراقها وتوهجها.

إنّ غلاف "مراتب العشق" يحيل على الدهشة ويفتح أسئلة الشوق في الصدر، كما يحيل على الحركية والحيوية والتجاوز، مع إشارة إلى المحبة.. محبة الحياة ومحبة الكلمة، كما لاحظنا (لاحظت هذه القراءة) حضور ملمح مسجد أو زاوية ولي صالح عبر دروب الغلاف.. لا يمكن أن نفصل بينهما، هل هو مسجد ؟ أم هل هي زاوية؟ وفي ختام هذه الهندسة الإسلامية نلقى النار المُتشظية التي تعلن ارتفاعها نحو السماء، إنّها تأتي من الأرض من بين أجزاء تلك الهندسة، ومن بين فضاء اللون الأخضر، لتعانق الشمس، هي تصعد نحو التركيب "مراتب العشق مقام سيوان"، فما هي سيميائية كل ذلك؟ وما هي شعرية هذه العلائقية بين اللون والصورة والتعبير؟ أسئلة تشتهي الأجوبة...

لا نريد (لا تريد القراءة) الوقوف الطويل عند الغلاف، لكن نحيل القارئ إلى أنّه غلاف يدفع شهوة القراءة ويعلي شأن التأويل، ويتحدّى الموقف البسيط، إنّه غلاف نابض بكيمياء الخيال وعازف لألحان المتعة وفاتح لأبواب المغامرة، ويمكن أن نستعين هنا بدلالات الألوان وتأثيراتها في النفس البشرية كي يمكن أن نفك شفرات الغلاف، كما تعيننا سيميولوجية الصورة في البحث والكشف، رغم أنّ النتيجة ستجعلنا نقف أمام الشهوة والحركة...

2-الفتوحات:

إنّ عبد الحميد شكيل يقدّم -دائما- لكتاباته بالمقدمات كما فعل في ديوان تحوّلات "فاجعة الماء" حيث استعان بـــ بوشكين، س ج بيرس، ادوار الخراط...، وهو في إصداره الجديد يعود إلى هذا التقليد الجمالي والدلالي عنده لكن بدل أن يضع عنوان "مقدمات" انّه يضع "فتوحات"، ذلك -دائما- توجيه للقراءة (لا يمكن أن نعترف بغياب المقصدية في كل كلمة أو حركة ونحن نتعامل مع الإبداع، بخاصة إذا كان إبداعا تجريبيا، يتميز بانفتاحه على القديم والجديد، ويتواصل مع مختلف المذاهب والتجارب الإبداعية والفكرية) ونجد في هذه الفتوحات كلمة لمجموعة من الصوفيين والكتاب، فما هي علاماتهم؟ وما هي علاقة هذه الكلمات بكلمات نصوص مراتب العشق؟

إنّ دلالات هذه الفتوحات تحاور مدارات إبداعية ومعرفية إنسانية، هي تسائل المحبة والغربة والجمال والموت والإنسان.. وغيرها من القيم والعلامات والرؤى، فهل قيم النص عند شكيل هي ذاتها هذه القيم؟ وهل علامات المراتب من تلك المراتب؟ وهل رؤى العشق تحاور تلك الرؤى؟

في البدء يوجد فرق بين أن نقول: هذه المقدمات، أو نقول: هذه الفتوحات، فرغم إشتراكهما في فعل البدء والإنطلاق، فهما مختلفان، بداية من تلاحق الأصوات في التركيبين، ثم إنّ التركيب الصوتي –الدلالي "مقدمات" يحمل علامة الجدّية والمنهجية والخطية، بينما نجد في "فتوحات" علامات التحرّر والمغامرة والصوفية والشوق العرفاني.. وعلامات أخرى يمكن أن نجمعها في مصطلح "المكاشفة"، ومن ثمة فقد أصاب شكيل في اختيار عنوان الكلمات التي انطلق منها في نصوصه لينطلق بعده القارئ من خلالها نحو المراتب.

في نصوص الراهن (لا نقصد المفهوم الواقعي الضيق، ولكن نقصد المفهوم الوجودي الواسع) تحتاج القراءة إلى أن تتحرر أكثر، وإلى أن تنفتح أكثر على التراث وعلى الآخر، بخاصة أمام إنسان جديد، يتحاور في الزمن الواحد مع الفكر المتعدد، لكي يبدع النص المتشظي، وما نصوص المحنة في الجزائر إلا دليلا على هذا الإنسان في علاقته مع المحنة وفي تناوله لقضايا الجسد والرؤى وأسئلة الحياة والموت، والوطن والأمّة والكلمة والحرية... وعندما يأتينا المبدع عبد الحميد بتلك الفتوحات فلكي تتحرك وفقها عند تأويل المعنى ومحاورة المبنى، رغم أنّ هذه الفتوحات قد تخادع القراءة، بل هي تفعل ذلك يقينا، ومن ثمة نقول للمبدع: سنبحث عكس هذه الفتوحات، سنحاور النص بعيداً عنها، إننا نؤمن بالمغامرة والمكاشفة، سننطلق من غير فتوحات، بل إنّها انغلاقات، لن نضع الثقة المعرفية والنقدية في شكيل إنّه مراوغ في دلالاته، فكيف لا يكون مراوغا في فتوحاته؟

3- في علامة الماء:

قلنا عن معنى الماء وعلامته عند عبد الحميد شكيل أنّه تلك التعابير والطقوس الشعبية القادمة من الصدر ومن تربة الوطن، من وادي الزهور إلى بونة، مروراً بأوجاع التاريخ ويوميات الضياع، لكن بعد إعادة قراءة ديوان "تحوّلات فاجعة الماء" ومع التواصل القرائي الواعي مع الصوفية وأساليبها ومقاماتها وعوالمها، ومع قراءة "مراتب العشق" نقول: إننا نلغي تلك القراءة السابقة، ونعلن هذه القراءة اللاحقة، فالماء عند شكيل هو الخلق والحق، إنّه –في البدء وفي الختام– إحالة على الخالق، على الذي يحي ويميت على الله واحداً أحداً، وفرداً صمداً(...).

تتكوّن نصوص مراتب العشق نصين كبيرين فيهما النصوص الجزئية، النص الأول "حجريات" والنص الثاني "سيوانيات"، وفيهما تتحرك قطرات الماء، وتتفتح علامات الخلق والألوهية، لتدعو القارئ نحو مقامات التوحيد والإيمان.

إنّ المتن في "مراتب العشق" يدعو إلى حياة غرائبية، هي حياة متألقة الكلمة والروح، لايمكن أن نقبض عليها بهذه اللغة

النقدية المحصورة في السطور وفي الأحادية وفي تلاحق الحرف والكلمة والتركيب، بل القراءة التي تريدها الروح وتبغيها الأشواق الخفية من حرف ناري ومن لغة (كلمة- تركيب) متوّهجة غير مخنوقة بالجمود والثبات (حاشا للدين أن يكون- عندي- مصدرا للخنق، أو القيد.. وهذه مسألة أخرى تحتاج إلى وقفات وتأملات) كي تتمكن من عناق الإبداع والتواصل مع جديد الجمال، رغم أنّ هذا التواصل بالمفهوم النفسي واللساني والدلالي... قد يتحقق في ظل عدم مكاشفة المعنى، لأنّ اللذة والمتعة يحضران حتى لو حضر الألم، وفي هذه إشارة إلى فلسفة عميقة كان محمود المسعدي قد كاشفها في نصّه لحديث أبو هريرة قال: "وما غياب المعنى إلاّ حلقة من حلقات الألم عندنا".

تتلاحق الحجارة والأبواب في "حجريات" ويدخل النص الإبداعي متاهات الأحلام ودهاليز اللاشعور وأسئلة الراهن، عبر معراج قدسي شامخ بذاكرته وبأفراحه وبشطحاته.. قد يجد الباحث الضعيف أو القارئ غير المتعمّق في تضاريس الإبداع والمعرفة صعوبة في قراءة نصوص شكيل، ونصّه "مراتب العشق" قراءة أخرى للإبداع، وهو يتميز بمحاولته وضع تجربة صوفية جديدة، تقرأ التاريخ الصوفي، ولا تتوقف عنده، كما يتميز بفتوحاته الأسلوبية الخارقة ويمكن تأمل جمالياته عبر النقاط التالية:

1- تكرار اللازمة. 2- تنويع القوافي. 3- مأساوية المشهد التعبيري. 4- توقيعة النص. 5- صوفية العوالم. 6- التشكيل الطباعي (طباعة النصوص).7- تجريـــدية الصورة. 8- برزخيـــة المعنى. 9- نثرية الإيقاع. 10- حضور التراث الشعبي(...).

وكما قلنا نجد القراءة تحاور الشعر والسرد وتبحث عن الأجوبة في مختلف الفنون والعلوم والمعارف، لأنّ شكيل يكتب نصّا فيه شيء من الصوفية وشيء من فلسفة وشيء من العقيدة.. أشياء من كل شيء.

تحتاج نصوص شكيل إلى تأملات ووقفات، قد نجد المعنى اليوم لتمحية غدا، قد ندخل معه أروقة الأساليب المراوغة والدلالات الهاربة اليوم، لندفعه إلى أن يكشف لنا، أن ينزل لنا، أن يفتح لنا.. لكنّه يرفض دوما، وهو شأن الإبداع والخلق لا حدود لهما، لا جغرافية لهما، فهما التاريخ فقط.. بكل قداساته وجلالاته.

الخاتمة:

إنّ الشعر الجزائري المعاصر يسعى لمواصلة سفر الإبداع منذ الأسماء الأولى، تلك التي كتبت هويتها وموقفها، وفق جمالياتها وانطلاقا من مفهومها للكتابة الشعرية، وقصائد اليوم هي الأخرى في رحلة البحث عن التميز والإختلاف، عبر مسافات اللغة.. بكل جمالياتها وتقنياتها... وعبر مسافات الفكرة، بكل دهاليزها وآفاقها، فالشعر الجزائري المعاصر اختار أن يعانق دروبا ذاتية وفكرية وأن يتبنى قضايا الوطن الباحث عن الهوية والذاكرة.

لقد كانت سنوات الإرهاب والدم حلقة ضمن حلقات التاريخ الجزائري المعاصر، ولقد كان الشعر وثيقة أخرى تؤرخ لهذه

السنوات، بمختلف الجماليات والقيم، وعندما نتساءل عن مستقبل الشعرية الجزائرية؟ فإننا لا نراها تبتعد عن الراهن الجزائري (دولة وأمّة)، فإن فتح الوطن قيم المحبة والمصالحة، فإنّ الشعر سيفتح، وسيكون الراصد للتحوّلات الوطنية، ليس بطريقة الرصد الإخباري، السياسي، ولكنّه الرصد الجمالي المعرفي، أي القراءة الواعية العميقة التي تنطلق من البحث في الغائب والمفقود، والتي تكاشف الجوهر، بعيدًا عن صخب الإعلام أو السياسة، وقريبا من الرؤية الشعرية المقاربة للفلسفة والصوفية...

تلك هي جماليات شعر أدب الشباب، بكل سحره وتألقه، وبكل ضعفه ونقصه، فهو صورة عن جيل أواخر القرن العشرين، إنّ جيله يبحث عن معراج الكتابة وسموها، حاول أن يقرأ راهنه وأن يستشرف الوطن الآتي، ويبقى على النقد أن يقرأ هذا الشعر وأن يتواصل معه خدمة للإبداع الجزائري المعاصر.

أخيرا هذه القراءة/ السؤال هي لحظة من لحظات البحث عن النص الآتي.. بالبحث في النص الحاضر، إنّها محاولة لتجاوز أخطاء الماضي، قصد وعي استشرافي يعرف كيف يجمع بين الهوية والحداثة، بوعي ومعرفة.. بلا تعصّب وسذاجة، إنّه وعي يريد أن يفتح الفضاء الثقافي أمام كل المرجعيات وكل الحساسيات، لأجل كتابة نص شعري جزائري.. فيه روح الجزائر.

الهامش:

1- صلاح فضل: شفرات النص (دراسة سميولوجية في شعرية القص والقصيدة)، دار الآداب، لبنان 1999، ص 173.

2- جريدة رسالة الأطلس: عدد 202 أوت 1998، الجزائر.

3- جريدة أسبوعية الشرق الجزائري، عدد 294، ماي 1998، الجزائر.

4- رجاء عبد: القول الشعري، منشأة المعارف، مصر، 1995، ص 162.

5- عبد الحميد شكيل: تحوّلات فاجعة الماء، مقام المحبة، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 01، ص 2002.

6- محمّد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 030، 1992، ص 68.

7- عبد الحميد شكيل: مراتب العشق، مقام سيوان، مطبعة المعارف، الجزائر، ط 01، 2004

أ- وليد بوعديلة
جامعة سكيكدة

تحليل هيكلي لمجموعة « كل الدروب تؤدي إلى نخلة »

مقاربة بقلم: الشاذلي السّاكر

استهلال

النقد التحليلي ــ النّفسي والنقد الإجتماعي ينصبّان على فهم وتقويم ما يتضمنه النّص الإبداعي الأدبي (الشعري أو النثري) من مضامين سيكولوجية واجتماعية وأخلاقية وفلسفية وهكذا. فأمّا الأوّل فيتقصّى الدوافع السيكولوجية لدى المبدع والآخر الدوافع الإجتماعية لديه.

أمّا النقد النّصّي (وهو ما وظّفناه في دراستنا هذه) فإنّه يدور على لغة النّص كعنصر أساسيّ لتشكيله وواسطة لها الأولوية المطلقة في تكوين كلّ عناصره دون التوغّل في الأبعاد والمقاصد والدوافع. وهذا النمط من النقد يستمدّ قواعده الأساسية من اللسانيات والعلوم الرافدة والمشابهة، ويبقى الشكليّون الرّوس ثم البنيويّون هم المصدر الرئيسي لنظريات النقد الصّوري ولطروحاته وتطبيقاته.

يعتبر هذا النقد أولاً وقبل كل شيء نظاما للدلالة يعتمد أولاً وقبل كلّ شيء على النص إعتبارا أنّ اللغة هي أداة الوصف والتحليل ــ وحتى الاستنتاج ــ وخصوصا بعدما أصبحت اللسانيات علما قائم الذات.

والنقد بالنسبة لهذه المدرسة هو أولاً وقبل كل شيء عمل تفسيريّ لنّص أدبيّ معيّن. واللغة الأدبية هي حزمة من العلامات من المفروض تفسيرها للعثور على الحدّ الأقصى لمدلولها، وتذهب هذه المدرسة إلى استحالة دراسة نص إبداعي دون التركيز بصفة جوهرية على اللغة التي هي نفسها إبداع يوظّف للإبداع.

وهذه المدرسة تؤكد على الناقد الراغب في اعتماد النقد النصّي أن تكون لغته لها نفس الطاقة الإبداعية للنّص المنقود (الشعري منه والنثري) وأن تكون اللغة الموظّفة خاصة بالناقد تميّزه عن غيره، وأن تكون غير ثابتة ولاموروثة ــ كلما أمكن ذلك ــ اعتبارا أنّها لن تكون فاعلة إن لم تكن متطابقة تمام التطابق مع النّص المنقود.

وقد اقتصرنا في دراستنا هذه على التركيز على كلمات المفاتيح المشكّلة لنصوص مجموعة « كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة» على المستويين المضموني والإنشائي.

I ــ المستوى المعنوي للمجموعة:

منذ بدايات كلّ قصيد من مجموعة « كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة » يرتفع صوت الشاعر محمد علي الهاني مخاطبا أو صائحا أو جاهشا مستعملا بعضا من أدوات التحسّر والتأوّه، وصوته يرنّ إلى نهايات القصيد ويختلف الرنين باختلاف المواقف:

اغضبْ... اغضب...
يتألّقْ فجرك
يبتسم الآتي ("البنفسجية الذوابة" ص21)

هذا الرنين هو حركة داخلية في الشاعر يتفجّر منها السخط والألم وهي حركة احتجاج على واقع بات مهزوما وعلى انسان بات مشنوقا:

المشنوقُ يولول،
يشدو المستنقع...
والنهر المتجمّدُ
يستقبل أوجاعهْ
وتدفّ وئيدا

في أحضان الظلمات السّاعة (" وتدّق السّاعة " ص25)

ويبقى الصوت الشاعر هو وحده الذي يتحكّم في جميع حركات نصوصه مازجا الذات بالموضوع والسيكولوجي بالإجتماعي.

لكن هذا الصوت يبقى مجرّد تصحيح سلبيّ لهذا الواقع المهزوم ولهذا الإنسان المشنوق، لأنّ الشاعر لاينادي أبدا بالتثوير بل يلوّح بإرهاصات فجر جديد لا ريب فيه:

ربيعكِ آتٍ فإنّ السّماء إذا رجّها طفلكِ انتعشتْ
وذابت على قدميه السّحبْ (بين جمر الصقيع وجمر اللهب ص40)

وَ

يا هلال الخميلة...لاحلم لي
غير أن أتلاشى ضياء بليلك حتى نموت معا
ثم تبعث فيّ وأبعث فيك ربيعين بين سماءين
من ألق واخضرار ("هلال الخميلة" ص30)

هذه النبرة التفجّعية التي تلفّ النصوص تمكّنها من استيعاب حركة الصراع ببعديها الذاتي ـ الوجودي والإجتماعي ـ الجماعي فتتحوّل النصوص بموجب التّضادّ إلى حركة تستوعب في صنبها مفارقات الحيّة، فكلّ ما فيها يوحي بحركة الجدل التي تعمل في الواقع بتشكيل من الفكر، وتشمل هذه الظاهرة جميع العناصر المكوّنة للنصوصِ، لأنّ أول ما نلاحظه هو أنّ الألفاظ جميعها تقريبا تأتي موظّفة للإيحاء بالمفارقة الضاربة بجذورها في عمق الوجود وما ينتج عنها من صراع:

الفجر/ الأحلاك، النار/ الثلج،
اللظى/ الرماد، الحلم/ الكابـوس،
الدجى/ البدر، اللهب/ الصقيع،
الأخضرار/ السواد، الضوء الأسود/ الضوء

وكلّها تصبّ أو تشير إلى المتضادّين:

موت/ انبعاث:

نزيفي لذيـذ
وجسمي انتشار الرياحْ
ألوبُ وماؤك يا وطني
حاورته الجراحْ
ألوبُ... ألوبُ
وبيني وبينك حُلُمٌ
يضيءُ الصّباحْ ("الطقوس المضيئة" ص19)

إنّ العناصر التي تشير إلى الحركة المتولّدة رمز إليها الشاعر بأربعة طيور هي النورس والقبّرة والشحرور والعندليب، هذه الحركة الحيّة المتحرّرة الدائمة تنبـئ في الحقيقة بحركة أشدّ عمقا هي التحوّلات الداخلية أي أنّها مجرد امتدادها التفصيلي والملموس في الواقع، هذه الحركة هي في الأساس حركة تخطٍّ وخاصية التخطّي أن ينفجر مفاجئًا مدهشًا، وهذه خاصية الطيور:

جسدي النورس يستلقي في الظلمة والموجة شبّاك ("العاشق" ص23)

وَ

العصافير أرجوحة من قناديل ("جسد البحر
مشتعل بالمواعيد " ص54)

ثم إنّ العناصر التي تشير إلى التمزّقات والإنشطار الدرامي اكتفى الشاعر بالترميز إليها بالفراشات وحدها لجمال هذه الكائنات وهشاشة حياتها، فهي ـ بنت يوم وليلة ـ وحدها القادرة على خلق أجواء درامية مشحونة بالعبث واللاجدوى والضّياع:

يتفجّر لغم أعمى في فردوس الأحلام
فتحترق الأزهار جميعا
وتظلّ فراشات العطر ("فراشات العطر"
ص24)

وَ

الفراشات تطلع من لغة الجمر قبل
انطفائي("جسد البحر مشتعل بالمواعيد"
ص54)

هذه العناصر الخمسة التي ذكرناها وكلها ذات جناح قادرة علىالارتفاع، تعبّر عن صراع التغيير الأزلي والمصيري بين الموت والحياة:

شحرور ناريّ في المنفى
يرسم فوق مرايا الرمل صهيلا
وصليلا بنجوم عبيـــر ("الشحرور
والصاعقة " ص13)

أمّا العناصر التي تشير إلى العواطف السلبية التي يعاني منها الشاعر نتيجة لمحفّزات خارجية فقد رمّز إليها بطائر واحد هو الغراب لسواده بدرجة أولى:

أيّها الحلم لاتنطفئْ
فإذا سكت العندليبُ الغرابُ (' الفراشات
تلبسني " ص61)

وقد توقف الشاعر قليلا عند فصلي الربيع والشتاء لأنّ الأوّل هو فصل الحياة والآخر هو فصل الموت ولم يتوقف مطلقا عند فصل الصّيف وهو فصل النّماء والنضج والعطاء.

الخريف يبقى وحده الذي تأسّست عليه مضامين القصائد، لأنّه وحده الفصل الوسط بين جميع الفصول، هو فصل دبيب الحياة بعد عنفوانها في الصيف وقبل موتانها في الشتاء:

انحنى حجر لخريف مضى
وانحنى شجر لربيع أتى
لم يكن جسدي حجرا
لم يكن جسدي شجرا
كان فوق الحجارة والشجر المنحني
في السماء براقا بلا جسدِ (" زمجرة العطر
ص32)

وَ

وردة البرق تكبر بين الرعودِ
وهذا الخريف يحاصر نخلتنا بالنشيدِ ("جسد
البحر مشتعل بالمواعيد" ص54)

واللّونان الأخضر والأسود الوحيدان المستعملان في كامل فضاءات هذه القصائد بالإضافة إلى اللون الأحمر الذي ينوب اللونين المذكورين فإنّه يشير عند الشاعر تارة إلى القتيل والجراح والنجيع أي إلى اللون الأسود وهو الموت كما أنّه يشير إلى تدفق الحياة والعنفوان أي إلى اللون الأخضر وهو الانبعاث تارة أخرى.

باستثناء هذه الألوان فإنّ القصائد لا تعكس أيّ لون آخر فحتّى عند وصف أشياء أخرى فإنّها توصف بالفردوس أو ما شاكل:

باسقات النخيل تظلل قبري
وكلّ الفراديس في جنّتي اختبأت...("الزهرة
الذابلة " ص35)

ثم إنّ غالبية الأشياء المشكّلة للصور هي في مجموعها حمراء ومثالها الشّظايا، الشّهب، البرق، اللّهب، وهكذا.

إنّ الرسم بهذه الألوان الثلاثة وحدها هو ما يعطي المتقبّل انطباعا باليباس والجفاف والكآبة والضيق والحصر والعقد والقتامة، كما تعطي الإحساس بالحرق والإشتعال وقابلية النفاذ.

هذه الرّموز التي حصرنا والموظّفة دون غيرها في مجموع النصوص ليست من طبيعة الأساطير أو ما شابه، بل هي تولد عفويا في تفاعل الكتابة مع الذات المبدعة وهي في حالات الاهتزاز والحنق أو اليأس، فكلّها عواطف سلبية مرتبطة بالموت وحده.

كلها عواطف زعزعة فاجعة وارتجاج وتمزّق ما بين الزّمنيّ والأزليّ أي مابين الممكن والمحال والذي يكشف عن إرادة التحوّل عبر الموت:

ستفنى الخمور قريبا

وتبقى دوالي العنبْ (" بين جمر الصقيع

وجمر اللهب " ص40)

هذه العواطف المرتبطة بالموت حتّمت على الشّاعر أن تصبّ كلّ رموزه في نقطة بؤريّة واحدة هي الموت.

الموت بكلّ طقوسه وشعائره ونتائجه تشهد على ذلك وفرة المفردات المنثورة على كامل فضاءات القصائد وهي الجثّة، القتيل، المشنوق، الكفن، القبر، البكاء، الحشرجة، الحمّى، المواجع، النشيج، وقد حوّلها الشاعر جميعها من دلالاتها المعجمية إلى دلالة جديدة وهي قلب الدلالة لتصبح تشير إلى الموت ذاته:

أثخنتني الجراح وسال دمي في الخريف البيادر

ثم أنسحب

كنتُ أغزل نجم الأغاني

على ضفة الموت فوق فمي،

والشظايا تُحاصرني وتُطاردني...

آه، يا شفتي القاتلة !("الزهرة الذابلة" ص35)

أمّا إرادة التحوّل عبر الموت فقد استعمل لها الشاعر مفردة الانبعاث ذات المضمون الأسطوري أحيانا والديني أحيانا اخرى، موظفا لها بعض الرموز ذات الوجهين.

الوجه الأوّل عبّر عنه بواسطة الأشرعة والسّاحل والموج والتّيّار والبحر وكلّها أدوات أو ظواهر أو عناصر متحرّكة.

...وأبحرُ بين الوردة والسيف شراع خرير (" الشحرور والصاعقة " ص13)

وَ

يا غابة عشقي الخضراء احترقي

منفاي

وصليبي قيثار الشّفق. (" آيات من سورة

الحريق " ص15)

والوجه الآخر أشار به إلى شعلة الحياة نفسها وأيضا إلى هشاشتها — حتى وإن كان بعضها جبّارا — وهي الشفق والشموع والفوانيس والقناديل والبرق:

...ورماد البرق

يجمّع تحت الصحراء تباشير اللّهب

("رماد البرق " ص28)

أضاف المفردات التي ضبطناها هي المرجعية القاموسية التي بنيت منها رموز القصائد التي تشير إلى مضامينها وكلّها مرتبطة بالثنائية: موت/ انبعاث.

أمّا الرمز في هذه القصائد فهو متستّر يمتزج مع الواقع دون أن يكشفه وكذلك دون أن يحجبه، فهذه المفردات القاموسية المرجعية هي رموز واقعية لكنّها ليست الواقع عاريًا.

وهذا ينسحب أيضا على القصائد ذات الدلالات السياسية التي تبقى جميعها محافظة على إطار موحّد تتقلب نحوه.

وهذا الإطار الموحّد يؤلّف كلّ العناصر المختلفة في حركة تصاعديّة من لحظة نباتها إلى لحظة امّحائها. وكلّ القصائد تسير في تداعيات منفصلة أحيانا ومتلاحمة أحيانا أخرى لتبلغ نفس المقصد.

وهذه الرموز لا توظّف أبدا كي تبشّر بميلاد الإنسان الجديد الذي يصنع بنفسه طرقه الجديدة للقبض على مصيره ولبناء عالم لا أقول طوباويّ بل على الأقل جديد.

هذا البعث ــ بالنسبة للشاعر ــ لن يكون بفعل بطل منقذ مهدويّ منتظر يبدأ عملية الخلق بعد إحراق العالم ثم إغراقه بالطوفان لأنّ الشاعر يدرك إدراكا لاواعيا استحالة عملية التغيير بواسطة هذا البطل الأسطوري.

اقتصرت الرموز على التبشير بهذا البعث والتلويح به كأن هذا البعث سيحدث كنتيجة طبيعية أو كنتيجة الجدل «الهيجلي» الذي يحكم الحياة:

أنت يا طفل
حلمك لا ينتهي
بانتهاء القصيدة في الورقةْ
أنت يـ طفل
حلمك لا ينتهي
بانتهاء الرصاصة في الحدقةْ("بين جمر الصقيع وجمر اللهب" ص40)

وبناء القصائد لا يشكّل نقطة انقطاع بين التراث والحداثة، إنّه حلقة وسيطة بين زمنين شعريين.

لقد توصّل الشاعر إلى تأسيس معان وصور حديثة بلغة تراثية مثل الصهيل والهلال والفرس والفلوات والوشم والخيمة والنخيل والصّهوة والحمحمة والرّطب، يتوكّأ عليها دون أن تجرفه في أطرها الجاهزة، فهو يعي لغته التراثية فيرتكز على عناصرها الرامزة ويعي الحداثة فيفيد من مضامينها دون أن ينقل نماذجها ببغائيا:

كنت أغزل نجم الأغاني
على ضفة الموت فوق فمي
والشّظايا تحاصرني، وتطاردني...
آه ياشفتي القاتلهْ !
... ...
... ...
لماذا يموتُ العبيرُ
وتبقى مع الشوك ــ في روضتي ــ
زهرة ذابلة ؟ ("الزهرة الذابلة " ص35)

شاعرنا اشترط على قصائده لكي تظلّ ممتازة ومميّزة أن تتناسل من رحم التراث فكانت كذلك، لكن وبالرغم من ذلك فقد صفا شعره من التقليدية.

وبالإمكان حصر المفردات المفاتيح التي بنيت بها القصائد وقد توزعت كالتالي: بالنسبة للحالات اقتصر الشاعر على الحلم، بالنسبة للشجر اكتفى بالنخلة والكرمة، بالنسبة للجوامد اقتصر على البحر والثلج والسفن والمرايا، بالنسبة للفصـــول شدّد على الخريف، بالنسبة للنباتات اقتصر على السّنـــابل، بالنسبة للألوان اكتفى بالأخضر والأسود والأحمر.

وأغلب ما وظّف في القصائد لا تخرج ألوانه عن هذه الألوان مثل الجمر والجراح والدوالي واليخضور.

وتبقى عناصر رسم الصور ورموز المعاني وأدوات البناء هي تقريبا نفسها.

وهذه الحزمة القليلة من المفردات ساعدت على خلق موسيقى داخلية للقصائد، لأنّ هذه الموسيقى لم تحدّد فقط بالتفعيلة والرّويّ وبالإستناد إلى الموروث العربيّ من طباق وجناس واستعارة وكناية بل وخصوصا من المفارقات الضّدّيّة التي تخلقها المُفردات من قبيل ضوء أسود وضوء، ونورس وغراب، وموت وانبعاث.

هذه المفارقات الضّدّيّة كوّنت توازنا في النغم الداخلي وتنظيما:

وطن للعصافير في كوخ فلاّحة
زخرفت بالسنابل والسوسنات مفاتنها،
واستوت تغزل الانتظار قميصا
لفارسها بين داليتـــينْ
... ...
... ...
...تنام المواجعُ في بيد وأحرقته السنابلُ
تصحو الزغاريد في مقلةٍ،
وترفرف لحنا خلوبا
توالد من برق قيثارتيْنْ (" كلّ الدروب تؤدّي إلى نخلة " ص62)

ثم إنّ كلّ القصائد وعناوينها تختزن مسحة رومنسية شاركت في إغناء النغم والارتفاع به.

هذه القصائد تتمحور حول الذات، لكنّها توحّد الأبعاد الذاتية بالأبعاد الجماعية لا توحيد ذوبان بل توحيد تآصر وتفاعل، فإذا كان محور هذه النصوص هو بعدها الذاتي فإنّ البعد الإجتماعي يبقى منبعها ومصدرها وطاقتها المحفزة المولّدة:

إنّ جسمي المدجّج بالسوسنات

مُشاعٌ لطير الفضاء وللسّابلة ("الزهرة الذابلة" ص35)

II – المستوى الشكلي للمجموعة:

بعد أن حصرنا حزمة المفردات — وكانت قليلة جدّا — التي تمكّن الشّاعر بواسطتها من تبليغ مضامين مجموعته سننتقل إلى حصر الوحدات العروضية والنحوية والصرفية التي وظّفها الشاعر في بناء المضامين المذكورة – وهي بدورها قليلة جدّا –.

على مستوى التفعيلة، هذه المجموعة المتكوّنة من إحدى وعشرين قصيدة اثنتان منها فقط كتبتا على تفعيلة بحر المتقارب (فعولن)، وبقيتها كتبت على تفعيلتي المتدارك، تسع قصائد على تفعيلة المحدث (فعلن) وعشر قصائد على تفعيلة الخبب (فاعلن). ولأنّ المتدارك يعطي الإحساس بالحركة (=يوحي بركض الخيل عند الأخفش) فقد وظّفه الشاعر عن قصد لإعطائنا الإحساس بالحركة – وقد حللنا مكوّناتها اللغوية –.

ولمزيد تفعيل هذا الإنطباع عندنا لم يقتصر الشاعر على هذه التفعيلة وحدها بل دعمها بعنونة أغلب قصائده بعناوين تتجلّى في بعضها الحركة بمصطلحها القاموسي (الفراشة— وتدّق الساعة— البحّار العاشق — هلال الخميلة— للنوارس أجنحة من لظى...)، وفي بعضها الآخر تتجلّى الحركة وهي في حالة «حركة هابطة» (الزهرة الذابلة – البنفسجة الذوابة – رماد البرق...)

على مستوى الصّياغة النّحوية وظّف الشاعر بكثافة المضاف والمضاف إليه

وبدرجة أقلّ أسماء الإشارة والنداء والأدوات التي تفيد التحسّر والتأوّه والانفعال مع انتفاء شبه كلّي لمتمّمات الجملة (نعت – حال – تمييز...)

وقد استهلّ الشاعر سبع عشرة قصيدة بجمل إسمية كان المبتدأ معرفا بأل في ست منها، ونكرة في أربع منها، ومضافا ومضافا إليه في خمس منها، ونعتا ومنعوتا في قصيدتين منها، مع انتفاء كلّي للنواسخ.

أمّا بقية القصائد وهي أربع فقد استهلّ إحداها بحرف نداء والثلاث الأخرى بجمل فعلية مع انتفاء كلّي لفعل الأمر، لكن وفي المقابل أنهى الشاعر كلّ قصائده بجمل فعلية.

وقصيد الفراشة يعطينا فكرة جليّة عن استعمال المضاف والمضاف إليه:

فراشة ضوء على ساحل لازوردي
بليل المتاريس كانت فراشة رعد
تحطّ على وجع الياسمين/صهيلا من الانتظار
وتجرحُ سـود المرايـا/بشمس من الاخضرار
وبين المفاصل في وضح العشق ظلّت/تهرّب نجم الأغاني
وتحمل للحـلم لفعـا/وللميّتين شظايا الأماني.

وعلى مستوى أزمنة الأفعال فقد استعمل الشاعر المضارع المرفوع مِـئتَيْ مرّة ومرّة، والماضي سبعين مرّة، والمضارع المنصوب ثلاث عشرة مرّة، والمضارع المجزوم إحدى عشرة مرّة مع العلم أنّه لم يقع اعتماد الأفعال المعادة في القصيد الواحد.

أمّا النواسخ فقد استعمل منها (كان) خمس مرات في الماضي ومرّتين في المضارع المجزوم، و(ظلّ) مرّة في الماضي ومرّة في المضارع المرفوع، و(مازال) مرّة واحدة في الماضي، و(إنّ) خمس مرّات و(لكنّ) مرّة واحدة.

أمّا بالنسبة لفعل الأمر فقد استعمله تسع عشرة مرّة بهدف التحفيز والتحريض والدفع.

قفي واشمخرّي ("بين جمر الصقيع وجمر اللهب" ص40)
وَ
تدثّر بحـلمك (" الخريف والحلم " ص53)
وَ
مدّي إلى الطين أمنيتين (" كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة " ص62)

وقد وظّف الشاعر الاستفهام عشر مرّات في أربع قصائد مستعملا الأدوات التالية (لماذا، من، ماذا، كيف، هل)، وكان الإستفهام الإستنكاري من أبرزها:

لماذا يموت العبير
وتبقى مع الشوك – في روضتي –
زهرة ذابلة (" الزهرة الذابلة " ص
وَ
من سرق البحر من جنّتي قبل موتي (" جسد البحر مشتعل بالمواعيد " ص54)

أمّا أفعال المقاربة والرجاء والشروع فإنّ الشاعر لم يستعمل منها إلاّ فعل شروع واحد (بدأ):

فتباشير فجرك قد بدأت تقترب (بين جمر الصقيع وجمر اللهب ص40)

عناوين المجموعة كعناصر بناء:

تتمفصل العناوين إلى عنوانين غير مركّبين هما على التوالي الفراشة والعاشق، وتسعة عشر عنوانا مركّبا منها ستة عشر عنوانا تبتدئ بإسم وعنوانان يبتدآن بفعل وعنوان

هو شبه جملة (بين جمر الصقيع وجمر اللهب).

بالنسبة للعناوين الستّة عشر المبدوءة بإسم تتمفصل على النحو التالي: تسعة أسماء معرّفة بأن، وخمسة معرّفة بالإضافة، والإسمان الباقيان نكرتان.

إنّ الطابع الغالب على العناوين هو التفاؤل الذي يشمل أربعة عشر عنوانا (الطقوس المضيئة، فراشات العطر، هلال الخميلة...) ويمثّل التشاؤم ستة عناوين (البنفسجةالذوابة، رماد البرق، تعبت من الموت ياجنّتي...)، أمّا العنوان المتبقي فهو يوحي بالمعنيَـيْن معا (الشحرور والصاعقة).

يبقى عنوان المجموعة " كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة " – الذي عنونت به القصيدة الأساسية – يحمل بكثافة المضامين التي أراد الشاعر بثّها على كامل فضاء مجموعته، وسنعمل على تبيان ذلك: فكلمة (كلّ) هي إسم موضوع لاستغراق عموم أجزاء الواحد أو أفراد المتعدّد (بهذه الصفة وظّفت).

والشاعر في حقيقة الأمر يقصد أنّ " الدروب كلّها تؤدّي إلى نخلة " فتصبح "كلّ " هنا بهذه الصّيغة توكيدا قطعيا – المقصود منه قطع كلّ شكّ أو تردّد أو إنكار لدى القارئ والمتلقي – بأنّ كلّ الدروب تؤدّي إلى نخلة أي إلى الأصالة والعروبة والإنتماء لا إلى روما – كما يتبادر إلى الذهن – التي ترمز إلى الإستعمار الغربي والسيطرة الاقتصادية والغزو الثقافي والتبعية والانبتات، وخصوصا إذا عرفنا أنّه من بين الاستعمالات القديمة لكلمة الدرب:

«كلّ مدخل إلى روما» (كما جاء في القاموس المحيط)، و« الدرب معروف، وأصله المضيق في الجبل. ومنه قولهم: أدرب القوم، إذا دخلوا أرض العدّو من بلاد الرّوم»(كما ورد في الصّحاح)

والنخلة – كما وظّفها الشّاعر – ترمز إلى الأمان والعطاء والشموخ وهي « أشرف كلّ شجر ذي ساق » (كما جاء في المنجد في اللغة والأعلام)، وهي لاتثمر إلاّ في منابتها الحارة والصحراوية أي من المحيط إلى الخليج.

ما يمكن استنتاجه:

على امتداد خمسمائة واثنين وأربعين سطرا مايعادل مئة وسبعة وستّين شطرا (عند نازك الملائكة) عمد الشاعر إلى وصف أزمة الانسان العربيّ المعاصر الحضارية والثقافية والوجودية، التي لن تزول إلاّ بعد موت يتبعه انبعاث. ولهذا الغرض اكتفى باستعمال لبنات بناء جدّ محدودة تمثّلت في حيوانات ذات جناح (أربعة طيور وفراشات)، وفي فصل الخريف، وفي البحر والشراع، وفي شجرتين (النخلة والكرمة)، وفي نبتتيْن (السنبلة والزهرة)، وفي ثلاثة ألوان (الأحمر والأسود والأخضر) رسمها جميعها بواسطة تفعيلتي المتدارك على صيغتيْ مضاف ومضاف إليه وجار ومجرور وبأفعال مضارعة وباستعمال عناوين مركّبة وبعض أدوات الاستفهام الاستنكاري.

هذه هي اللّبنات التي شكّلت ماهو ظاهر في النصوص من مضامين – وقد حصرناها – كما أنّها شكّلت ما لم يجهر به الشاعر من مضامين لكنّه ضمنّها لاشعوريا وآليا في

هذه النصوص نفسها بتوظيفه بكثافة للمضارع قصد تفعيل الحركة والتعجيل بدفعها للتحوّل من وضع متردٍ إلى وضع أفضل، وكذلك باستعمال لا إراديا في مجموعة كبيرة من عناوين قصائده لمفردات تشي بالتفاؤل وتطمح إلى انبلاج فجر جديد شرط أن تكون «كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة» .

إنّ هذه المقاربة النّصيّة (=البنيويّة) تمنعنا من تقديم حكم معياريّ (=تقييميّ) على النصوص المنقودة لأنّ مثل هذا الحكم هو من مشمولات النقد الإنطباعي أو التحليلي – النفسي أو الإجتماعي.

لكنّه من الممكن طرح عديد الأسئلة منها:

– هل مضامين نصوص هذه المجموعة مجرّد نموذج ومثال البقية مضامين النصوص الشعرية لمحمد علي الهاني؟

– ماهي نسبة تكرار التراكيب واللغة والصور في بقية المجاميع؟

– هل هذا الأسلوب من الكتابة ينمّ عن تركيبة نفسية بعينها تولد مثل هذا الأسلوب للإبداع؟

مصدر البحث:

مجمـوعة «كلّ الدروب تؤدي إلى نخلة » للشاعـر محمد علي الهاني، وهي متحصّلة على جـائزة مفـدي زكـريا المغاربية للشعـر لسنة 1996، وهي من منشـورات « التبييـن– الجاحظيـة– ضمن سلسلة الإبـداع الأدبي » (الجـزائر 1997)، والمجمـوعة تحتوي على اثنتين وسبعين صفحـة.

الشـاذلي السّـاكـر
تـونس.(ديسمبر 1999)

الجواهري شاعر الرفض والإباء

إبراهيم مشارة

مازلت أذكر ذلك الشهر شهر أغسطس من عام 1997 حين نعت إلينا جريدة "الحياة" اللندنية رحيل شاعر العربية الكبير محمّد مهدي الجواهري، وهكذا أسدل الستار برحيل الجواهري على آخر عمالقة الشعر الكلاسيكي من طراز بدوي الجبل وبشارة الخوري وعمر أبو ريشة وغيرهم.

كنت حينها بمدينة جنيف السويسرية ولم تستطع جنيف ببحيرتها الخلابة ولابنهر الرون وجسوره الأخاذة ولابجزيرة روسو الجميلة أن تبدّد الحزن الذي غمر نفسي والأسى الذي سكن روحي وأنا أقرأ الخبر في جريدة الحياة.

عاد الجواهري إلى دمشق ليموت فيها بعد العاصمة التشيكية براغ وغيرها من المنافي، كما عاد البياتي من منافيه في موسكو أو مدريد وغيرهما ليرقد رقدته الأبدية إلى جوار الشيخ محي الدّين بن عربي وكأن (جلق) صارت بالنسبة إلى شعراء العراق جسر العبور إلى العالم الآخر، ينفحهم بردى والجامع الأموي بنفحات العروبة ويمسح مابأنفسهم من ألم الغربة وأوجاع المنافي الأوربية.

وفي أدباء العراق -كتابه وشعرائه- ميزة لاتخطؤها العين وظاهرة لايختلف بشأنها اثنان ألا وهي ظاهرة الرفض والتمرّد وما ينجر عنهما من نفي وتشرد في بلاد الدنيا.

فالروائي العراقي غائب طعمة فرمان مات طريدا ودفن شريدا في موسكو، وفي أحد أعداد مجلة العربي الأخيرة حدثنا الدكتورسليمان العسكري عن انتحار أديبة عراقية أجبرت على البقاء في العراق قبل سقوط بغداد وكانت تريد الخروج من العراق إلى بلاد الله فلمّا استعصى عليها ذلك خرجت من الدنيا بقتل نفسها.

والعراق أو أرض السواد كما أسماه أسلافنا حالة فريدة بين بلداننا العربية، فبالرغم من كونه أرض الخصب والنماء وأرض الرافدين، والبلاد التي عرفت أقدم الحضارات وأعرق الشرائع، وما أرض السواد إلاّ دلالة على كثرة النخيل التي تظلل الأرض والأفق فحيثما امتدّ بصر الإنسان رأى سوادا وماذاك إلاّ فأل خير وبشارة يمن.

ولقد ظلّ البلد على الرغم من بوادر اليسر وسيمات اليمن أرض الفتن والخصومة والإنقلابات، فالإمام علي – كرم الله وجهه- قتل بالكوفة. وفي كربلاء سقط الإمام الحسين شهيدا. وفي العراق نبه ذكر الحجاج بن يوسف واستشاط أمره وتلطخ بالدماء سيفه، بعد أن دوّى بالتهديد لسانه، وسواءا أكان العراق ملكيا أو جمهوريا في العصر الحديث فلقد كان بلدًا قائمًا على الرمضاء ومستقرا على بركان وما تهدأ فتنة حتى تقوم فتنة وإن هدأت فبفوهات البنادق وشفرات المقاصل.

والعراقيون مهما تعدّدت أطيافهم وتباينت نحلهم يميلون إلى الحرية ويأبون الضيم وتعاف نفوسهم الخسف فيثورون وفي كل ثورة تسيل الدماء وتقطع الرؤوس.

وفي هذا البلد وفي النجف الأشرف وُلد محمّد مهدي الجواهري عام 1900 في بيت علم ودين وآل الجواهري أسرة عريقة نبغ فيها شعراء وأئمة وعلماء كلام، وفي بيت والده أتم حفظ القرآن وعلى يد مشايخ النجف النابهين أتمّ علوم اللغة والدّين.

غير أنّه آنس من نفسه القدرة على قرض الشعر، وتهيّأت ملكاته الفطرية لذلك، فجادت قريحته بالشعر منذ عهد الصبا وفي عام 1927 صدر الجزء الأول من ديوانه.

مارس الجواهري التعليم في الكاظمية، ولكنّه تركه ليتفرغ للصحافة فأصدر جريدة الفرات" عام 1930، ثم " الانقلاب" ولمّا عطلت هاتان الصحيفتان ولاقى الشاعر من الحكومة القهر والعنت عاد إلى التعليم وفي سنة 1935 أصدر الجزء الثاني من ديوانه، وفي سنة 1947 دخل المجلس النيابي نائبا عن كربلاء، وقام برحلة إلى فرنسا وبولونيا، ولا شك أنّ هذه الرحلة تركت في نفسه أعمق الأثر فلقد قارن ماينعم به الأروبيون من عدل ومساواة وتقدم وحرية وعصر صناعي بما يقاسيه الشعب العراقي من جور وطبقية ورجعية وعصر حجري وفي سنة 1953 أصدر الجزء الثالث من ديوانه، ولمّا قامت الثورة وأنهيت الملكية في العراق طمح الشاعر إلى الحرية والديموقراطية والمساواة، ولم يستطع السكوت فأصدر جريدة " الرأي العام " ليجهر برأيه ويصدع بأفكاره التي تعارضت مع فلسفة الحكم والنظام القائم فاختار المنفى سبع سنوات في براغ بتشيكوسلوفاكيا وعاد بعدها إلى العراق، ولكنّه كان كدأبه ناقمًا على الجور أبيًا للخسف عصيًاعلى الهوان متعطشًا إلى الحرية، تواقا إلى العدل، شغوفا بالمساواة، طامحا إلى وثبة حضارية ونهضة علمية تدخل بلاده في ركاب الحضارة كغيرها من دول العالم المتمدن، فلاقى من كلّ الأنظمة الجهامة والتضييق على حريته وهو الشاعرالحر- الذي سجن في العهد الملكي جرّاء جهره بمعارضته وإبداء مخالفته لفلسفة الحكم القائم إلى أن رحل عن دنيانا نظيف اليد، صادق الوعد، سليم النية، مخلصًا لعقيدته في الحياة.

فالجواهري من الشعراء الذين آمنوا برسالة الشعر وأمانة الشاعر التّي استودعها عنده الشعب، ألا وهي اتخاذ الكلمة مصباحا يبدّد الظلام، وسيفا في وجه الجور ومنجنيقا يحرق بنيرانه الظلم والظالمين، والشعر كما يصلح لوصف النهود والأرداف، وتباريح الجوى، ونشوة المدام يصلح معلمًا هاديًا ومنارة حق، وسوطًا يلهب حماسة الخانعين من أبناء الشعب، وسيفا يقطع رقاب الظالمين من الحاكم وحاشيته.

إنّه ما يدعوه جون بول سارتر بالإلتزام، وقد التزم الجواهري – وهو صاحب عقيدة اشتراكية- بقضية وطنه الراسف في أغلال الإستبداد، النائم في مغارة التاريخ الساكت على نهب خيراته وتجفيف ضرعه.

اسمعه يخاطب المستبدين من حكام بلده:

ماتشاؤون فاصنعوا	فرصة لاتضيــع
فرصة أن تحكموا	وتحطّوا وترفعوا
وتدلوا على الرقاب	وتعطوا وتمنعوا
لكم الرافدان والزاب	ضرع فأضرعو
ماتشاؤون فاصنعـوا	الجماهير هطــع
ما الذّي يستطيعــه	مستضامون جوع؟

فهي صيحة صريحة لا كناية فيها ولاتعمية لغتها مشبعة بالتحدّي والرفض،

لغتها شديدة الإيحاء بمعاني الجور والظلم والنهب لخيرات البلد من جهة الحكام، والخنوع والاستسلام من جهة المحكومين.

والجواهري يتصرّف في اللغة تصرف الواثق من نفسه المطمئن إلى ملكاته فلا تعاني لغته الكلال أو الفتور، ونفسه طويل لا يعرف الإرهاق ولاغرو في ذلك فهو قد امتلك زمام اللغة فأسلست له القياد وتشبعت روحه بفلسفة الحداثة، وتعمقت ثقافته بالوعي التام بمعاني الحريّة والعدالة الاجتماعية والديموقراطية، وزادته قناعته اليسارية ثباتا في الموقف وحرنا على الفكرة فلم يعرف نضاله الكلال أو الاضطراب لكأنّه الرصاصة تمشي إلى هدفها بنفس القوّة وفي نفس الخط بغير نكوص أو فتور.

وهذا التصرّف في اللغة تصرف الواثق من نفسه، والقدرة على ايصال الفكرة سليمة معافاة، وحسن اختيار اللفظ الموحي بالمعنى المقصود كل هذه العوامل أشعرت الشاعر بحريته التي زهت بها نفسه فلم يجد ما يدعوه إلى التخلي عن الشعر العمودي واللجوء إلى شعر التفعيلة استزادة من الحريّة في القول والأصالة في المعنى.

والجواهري شاعر من النسق الكارزماتي يشظي نفسه قنابل في وجه الظلم لا يهادن ولايسالم واقرأ له هذا المقطع يصف الخونة من أبناء البلد الذين كانوا خدما للاستعمار وأعوانا له:

ولقد رأى المستعمرون فرائسا منا
وألفوا كلب صيد سائبا
فتعهدوه فـراح طـوع بنـانهم
يبرون أنيابا له ومخالبا
أعرفت مملكة يباح شهيـدها
لخائنين الخادمين أجانبا
مستأجرين يخرّبون ديـارهم
ويكافأون على الخراب رواتبا؟

وكما نعى الشاعر على الحاكم بغيه نعى على الرعيّة استسلامها وخنوعها، فقذفها بألسنة من نار ونخسها بمهماز من فولاذ علّها تفيق من غفوتها، وتقهر خوفها ومسكنتها وهو في ذلك متفق مع قول أبي العلاء:

أعاذل قد ظلمتنا الملوك   ونحن على ضعفنا أظلم

وذمّه للشعب هو الذم البناء لا الهدام إنّه الهجاء بغير حقد، الصادر عن حبّ وغيرة على الشرف و الوطن، واقرأ له هذا المقطع يذم خنوع الشعب وهو ذم شديد اللهجة، قاسي النبرات:

أطبق دجى أطبق ضباب أطبق جهاما يا سحاب
أطبق دمـار على حماة   دمـارهم أطبق تباب
أطبق على متبـلدين   شكـا خمولهم الذباب
لم يعرفوا لون السمـاء لفرط ما انحنت الرقاب
ولفرط ما ديست رؤوسهم   كما ديس التـراب
أطبق على المعـزى يراد بها على الجوع احتلاب
أطبق على هذي المسوخ تعاف عيشتها الكلاب

وقد ردّد الشاعر كلمة " أطبق" سبع مرّات في هذا المقطع القصير وهو فعل أمر غرضه التمنّي يوحي بيأس الشاعر من خمول الشعب وبلادته، والألفاظ شديدة اللهجة دالة على الغضب العارم والثورة الجارفة التي تضطرم في نفس الشاعر.

إنّ الذي يعرف الجواهري ويعرف ما جبلت عليه نفسه من تعطش للحريّة وإلى العدالة وما لاقاه من وجع في المنافي وتضييق الحكام يستطيع أن ينسب إليه شعره فلا يختلط بأشعار غيره، فقد كان شعره نفثه من روحه الناقمة وشواظا من لهيب نفسه أو

كان كما يقال مرآة نفسه عكست ما فيها من إباء وكرامة وشرف وكبرياء.

وهناك ميزة في شعره ظاهرة للعيان مسفرة للقارىء وهي روح السخرية، وكأنّها البلسم الذي يبلسم جراحه، والشهقة التي يجد فيها الراحة والعزاء، وهو يستخدمها في شعره طريقة من طرق التعبير عن تبلد الجماهير، ومهمازا يستنهض به العزائم ويستثير به الهمم.

وأكثر ما تتجلى هذه الميزة في قصيدته " تنويمة الجياع " وهي مطوّلة تنعي إلينا بلادة الشعب وغفلة الرعية ولا أدل على ذلك من تكرار الفعل " نامي " في القصيدة حوالي أربعا وخمسين مرّة في قصيدة عدد أبياتها تسع وتسعون بيتا، ونكتفي منها بهذه الأبيات حيث تتجلى روح السخرية المرة و التهكم اللاذع:

نامي جيـــاع الشعب نامي
حرستــك آلهة الطعـام
نامي على زبــد الوعــود
يداف في عسل الكـــلام
نامي تصـــحي نعم نـــوم
المرء في الكرب الجسام
نامي إلى يـــوم النشـــور
يـــوم يـــؤذن بالقيـــام
نامي على نغم البعـــوض
كأنّـــه سجـــع الحمـــام
نامي على البرص المبيض
من ســـوادك والجـــذام
نامي فحرز المؤمنين يذب
عنـــك عـــلى الـــدوام
نامي فنـــومـــك فـــتنـــة
إيقاظهـــا شر الأثـــام
إن التيـــقـــظ لو علمـــت
طليعـــة الموت الزؤام
نامي! إليك تحيتي وعليـــ
ك نـــائمة ســـلامي !

وهي قصيدة كما أشرنا آنفا طويلة تتجلى فيها مرارة اليأس وروح التهكم وطابع السخرية.

لقد آمن الجواهري أنّ الشعب مصدر القوّة ومنبع الحصانة وجرثومة النّماء، وأدرك أنّ جبروت الحاكم يستمد بقاءه من جبن الشعب، ونهبه لخيراته من سكوت الرعيّة ولامبالاتها واستهتاره ودعارته من بلادة الناس، فصك الشاعر الآذان بالكلمات القاسية، وزلزل القلوب الواجفة بالمعاني القارصة، وحرّك النفوس الغافلة بالتهكّم البنّاء والذم الصادر عن حب وإخلاص أملا في حريّة غائبة، وعدالة أعز من الأبلق، ومساواة موؤودة، ونهضة مؤجلة إلى يوم النشور.

الطاهر وطار في "الشمعة والدهاليز" من متاهات التجريب إلى التجربة الصوفية

الدكتور: حفناوي بعلي

جامعة عنابة

أنجز الطاهر وطار في التسعينات عملين " الشمعة والدهاليز"، و "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي"، والعملان يشتركان في ملامح واحدة، ملمح هذا الإشتراك أنهما مكتوبان بعد صعود الحركات الإسلامية في الجزائر، وأنهما يناقشان هذا الصعود بالذات، تصاعدت المواجهة بين السلطة والجماعات الأصولية، وغرقت الجزائر كلها في الدم والعنف المضاد، وقامت الجماعات بعمليات اغتيال وإرهاب واسع النطاق للكتاب والصحفيين، والفنانين ورجال الأدب والفكر. لم تقتصر على المفرنسين، بل طالت المعربين.

ذلك هو السياق العام للأحداث السابقة مباشرة على كتابة الشمعة والدهاليز. وما نلاحظه أنّ عنوان هذا العمل لأوّل مرّة، يحمل صاحبه " الطاهر" ودلالة عودته. والعمل كله شطحة تستعير قاموس الصوفية. وبين الانفلات والشطحات، نستطيع أن نرى الولي الطاهر، يخوض الحرب مع المجاهدين في مكان أغلب الظن أنّه أفغانستان، ثم يخوض حرب الردّة مع خالد، ثم في القاهرة المعاصرة، يتوحد بمن طعن نجيب محفوظ، وبمن يطلق الرصاص على السائحين في الأقصر وأمام المتحف، ثم يخوض معركة بشعة في حي الرايس في العاصمة الجزائر، معركة شعارها "لا حي في الحي". في أعماله الأخيرة "الطاهر وطار" يفتقد ما ميز معظم أعماله السابقة، من وضوح الرؤية على المستوى الفكري، والصلابة والتماسك على المستوى الفني.

هي أعمال -في نظرنا- مكتوبة عن عمد. وأهم ما يلفت النظر فيها تراجع الكاتب عن موقفه الفكري السابق، تراجعا يكاد يصل من النقيض إلى النقيض، من ناحية أخرى فإنّ هذه النصوص مراوغة، حمالة أوجه، يريد صاحبها أن يقول ولا يقول، يريد أن يرضي الرحمن والشيطان. طبيعي أن تتشابك خطاه، وأن يعثر بين التخفي والمكاشفة والتشفي.

والملاحظ حاليا أنّ الخطاب الروائي لم يتقيد بالتسلسل التاريخي للأحداث، بل صار تكسير البناء الخطي سمة من سمات التجديد، وقد كان وطار من أوائل من جربوا ذلك بالعربية في الجزائر. ويحمل نص "الشمعة والدهاليز" مظاهر التجريب، حيث أعاد فيه وطار استثمار التراث العربي الإسلامي والعالمي وأعلامه، وكذلك تعامل مع تقنيات التجريب السردية، التي وظفها كالتذكر، والحلم والتداعي، والتوالد الحكائي، وتنويع سجلات لغة الخطاب السردي، والتي تراوحت في هذه الرواية، بين اللغة الشعرية للشاعر المثقف واللغة الدينية لمهندس النفط القيادي الإسلامي. ويستثمر الكاتب هذه الشخصية لنقد التيار الإسلامي في الجزائر، ولإدانة أشكال ممارسته.

مضمون نص "الشمعة والدهاليز" ..تفكيك السلطة وعودة السلفية

وتقوم رواية "الشمعة والدهاليز" على التأريخ لمأزق السلطة في زمن تفكك النظرية الماركسية وصعود التيار السلفي، ونلاحظ تباينا واضحا في مصادر المشروعية السياسية، فهناك التيار العلماني الماركسي، الذي يرى أنّ مشروعية السلطة تعود إلى العقل والعلم، بينما ينظر التيار الديني إلى مصدر المشروعية، على أساس أنّه مطلب إلهي لابدّ أن يتحقق على الأرض اليوم أو غدا. إنّ الراوي والبطل لا يشاركان (عمار بن ياسر) الرأي في نموذج السلطة الدينية فهما يناقضانه تماماً،

ولكنّهما يشاركانه في فكرة واحدة، وهي ضرورة الوقوف مع الشعب، حتى ولو كان ذلك على حساب الفكرة الايديولوجية. فالمثقف العلماني المتمثل في شخصية الأستاذ الجامعي، والمثقف الإسلامي السلفي عمار بن ياسر، يستندان إلى الآليات نفسها المحرّكة لكلّ ايديولوجية، ولم يعد هناك مجال للتوفيقية، التي يذهب إليها نص الرواية، وهكذا فإنّ النزع اللاهوتي في التعامل مع السلطة السياسية، لم يقتصر على المشروع السلفي الأصولي، بل تجلّى أيضا في المشروع السياسي العلماني فـ "مارس المثقف الحديث دوره بطريقة نبوية رسولية، فقد ألّه أفكاره ونزه ممارسته، وعصم زعماءه وقادته"(1).

أمّا النهاية التي انتهت إليها الرواية، فقد دلّت على حالة الغموض، التي ميّزت الزمن التاريخي الذي ارتبط به الخطاب. فالرواية تتهم السلطة السياسية بأنّها المسؤولة عن اغتيال المثقف الماركسي التوفيقي، والتوفيق بين السلفية والعلمانية الماركسية، تسعى محاولة تكوين جبهة إيديولوجية، تكون ضد إيديولوجتها السلطة المكوّنة من مجموعة من الأفراد ذوي منازع ثقافية فرنكوفونية، هدفها المحافظة على مصالحها الخاصة، ولذلك فإنّ الصراع المركزي في الرواية لا يدور بين المشروعية السياسية العلمانية الماركسية، والإسلامية السلفية، وإنّما يدور بين هذين والطرف الحاكم في السلطة. وفي الأخير يلتقي الشاعر بصديقته، فيبادلها الحب والإحترام إلى درجة الصوفية، وتعيد إليه هي أيضا الروح الإنبعاثية ونسيم الحياة، ولكن مجموعة من الملتحين تترصد حركاته وسكناته، ثم تحكم عليه بالإعدام، يقول الشاعر في النهاية: " ..ليقتلوني، لينجزوا ما حاولت إنجازه قبل أن ألتقي بها"(2).

يمكن حصر مضمون هذه الرواية في محاور كبرى، لعلّ أهمّها: المضمون التاريخي الإسلامي، والمضمون السياسي والإيـــديولوجي، والمضمون التراثي الشعبي، والمضمون الإنساني. فالمضمون التاريخي الإسلامي يندرج ضمن كل ما له صلة بالتراث الإسلامي، والنصوص الإسلامية (القرآن الكريم، والحديث الشريف).

كما تحدث النص عن شخصيات من الصحابة أمثال: عمر بن الخطاب، وعلي بن أبي طالب، وطلحة، والزبير، وعمّار بن ياسر، وأبي ذر الغفاري. وكذا المضمون الشعبي، حيث بالغ النص في الإفادة من الموروث الشعبي، وحاول توظيفه في المواقف السردية الملائمة، باصطناع كثير من الأمثال الشعبية الجزائرية، وتسخير بعض المعتقدات الشعبية في البناء السردي، وفي بناء بعض الشخصيات أيضاً، مثل شخصية وردة أم الخيزران.

ونجد الروائي يورد أمثال شعبية جزائرية، جاوزت العشرة بكثير، كما نجده يركز على أسماء بعض الأولياء في الجزائر أمثال: سيدي بولزمان، وسيدي راشد، وهو ولي مدينة قسنطينة. والملاحظ أنّ المدن الجزائرية في معظمها يقوم نظامها المعتقداتي الشعبي، على ضرورة وجود ولي من أولياء الله الصالحين دفين بها. فمثلا: "لالة مغنية "، سيدة صالحة لمدينة مغنية، وسيدي بومدين لمدينة تلمسان، وسيدي الهواري لمدينة وهران، وأبي العباس المرسي السبتي لمدينة سيدي بلعباس، وسيدي عبد الرحمن الثعالبي لمدينة الجزائر، وسيدي راشد لمدينة قسنطينة، وهلّم جرا.

أمّا المضمون السياسي الإيديولوجي؛ نلاحظ أنّ هناك حنينا عارما إلى النظام الإشتراكي بالإكثار من ذكر لينين وماركس، والإشتراكية. لا توجد علاقة واضحة بين الفكرة والاستشهاد (.. جرجرتك الخيزران إلى المساجد: فرحت، وأنت عالم الإجتماع اللائكي، تصلي العصر في الصباح، وتصلي الفجر في المغرب)(3).

كما تعامل هذا النص مع جملة من المشكلات والمواقف، وبعض القضايا من محنة الجزائر، ومنها تعرض المواطن الأعزل إلى الموت. وتعرض النص الروائي إلى انفجار السكان في العالم، فربط ذلك بمشكلة تحديد النسل من الوجهة الدينية، وإنّها " إرادة الله في خلقه. فكيف الاعتراض على إرادة الله؟ "(4).

إنّ الروائي يولي أهمية كبيرة لمسألة التعريب، هذه الفكرة التي شغلت حيزا كبيرا، من اهتمام مثقفين وسياسيين في السابق، ثم لم تعد تذكر إلاّ

نادراً في هذه الفترة، التي تبدو فيها اللغة الوطنية معرضة لأكبر عملية إهمال متعمد، وبالمقابل العناية الفائقة باللغة الفرنسية، حتى لتبدو العربية مستهدفة في حدّ ذاتها بمزيد من التردد والتراجع. فالشاعر رغم كونه شاعراً باللغة الفرنسية، إلا أنّه يحب كل مايتمتع في لغته العربية، ولقد حاول مراراً الكتابة بلغة الأم، ولكن دون جدوى لصعوبة لغة القاموس، التي يتلقاها بشكل يختلف بالنسبة للغة الفرنسية. وكم كان إعجابه بلغة الخيزران البعيدة كلية عن الاستعمال لأيّة مفردة فرنسية، وبالمقابل كان استهجانه شديداً للواتي يتكلمن، وكأنهنّ يهوديات رحبة الصوف في قسنطينة(5).

من خلال المواقف والمشاهد الروائية، يبدو وطار متعاطف مع الجيل الجديد، ويحمل الجيل السابق مسؤولية ما يتخبط فيه هذا الجيل، الذي انعكست عليه سلبيات ما بعد الاستقلال، وحطّمت قدراته العقلية والفكرية، وذلك بسبب تكالب البرجوازية الجديدة وتهالكها على الثروة وحب التملك.

إنّ أهم صراع يواجهنا في رواية "الشمعة والدهاليز"، هو صراع عمّار بن ياسر، الذي يمثّل جيلا كاملا من الشباب الحامل لأفكار جديدة، وإيديولوجيات مختلفة في الحياة، حيث يقف في مواجهة والده الذي يمثل هو الآخر جيلاً كاملاً من الآباء، الذي يتميز بعقلية خاصة ونمط تفكير خاص، بحيث يحمل ثقافة أصبحت تقف ضده ولا تدافع عنه، وعن مواقفه أمام الجيل الجديد. إنّ الجيل الوصولي والمتجسد في شخصية والد عمّار، من الطبقة التي تبيع وطنها ودينها ومبادئها، للوصول إلى الجاه والنفوذ والثروة، يقول عمّار لوالده: "ما الذي جعلك لا تقنع بما يكفيك ويكفينا؟ سألته فانزعج لسؤالي. من قال لك أنني لا أقنع؟ أهي أمك؟ أعلم أنّها أوغرت صدوركم علي"(6).

ونلاحظ في المستوى المضموني، تقوم استراتيجية الإيديولوجية على الإقصاء والعنف والتأويل المباشر، وهذا انطباقا بين بنية السلطة والرواية، أي التلاقي بين البنية الجمالية والسوسيولوجية. ترصد الرواية لحظة حرجة من التاريخ الوطني المعاصر، تمثلت في الأحداث السياسية التي رافقت تجربة التعددية السياسية، ومحورها الأساسي هو نموذج السلطة. بطل النص شاعر وعالم اجتماع، ذو ميولات إيديولوجية ماركسية، يفكر خارج المؤسسات الثقافية القائمة، تعلم في مدرسة الفرنسية الإسلامية، يحسن العربية ويكتب بها أيضا شعره وأبحاثه الجامعية، ولذلك فهو ليس عدواً لها، بل يناصرها ويقف إلى جانبها، تجلى ذلك في حبه للخيزران، فتاة منسلة من عائلة تجارية برجوازية، استفادت من ريع الثورة الجزائرية، أبوها وأمها لهما أفكار لا علاقة لها بالثورة والتاريخ الوطني، في حين أنّ الخيزران ليست مثلهما، إنّها فرع آخر لا يشبه الشجرة التي خرجت منها، تحب الوطن والعربية والرجل الذي يشاركها الوجدان والحياة الإجتماعية العميقة، حتى ولو كان فقيراً معدماً، كهلا في الأربعين من عمره، لا يتوفر على قدر كبير من الأناقة والرشاقة والجمال، ممّا تحبه أخواتها الخمس الناشئات في رحم البرجوازية.

يطل منزل الأستاذ الشاعر على ساحة أول ماي بالعاصمة، حيث جرت مظاهرة سياسية احتجاجية لأنصار الحزب الإسلامي، استفزت فضوله صيحات وهتافات هؤلاء الأنصار "لا إله إلا الله محمّد رسول الله عليها نحيا وعليها نموت، وفي سبيلها نجاهد"(7).

ينزل الأستاذ الشاعر إلى الشارع ليشاهد الأحداث، فيعجب كيف هؤلاء الأنصار جمعتهم العاطفة الدينية، في حين أنّ السلطة الحاكمة لم تصل إلى قلوب الجماهير، في حين لم تقف الإيديولوجية الإشتراكية إلى جانبهم، وتركتهم وحدهم بلا نصير، وبالتالي فالظاهرة السياسية الدينية، ليست إلا تعبيراً عن الحركة الإجتماعية للمجتمع. وفي القسم الأخير من الرواية، يعود الراوي إلى الحاضر، ليضع القارئ أمام حادثة اغتيال الشاعر، بينما كانت الخيزران تنتظر قدومه إلى البيت، ليخطبها لأنّها أحبته وأحبها، هذا رغم أنّه يكره المرأة ولا يتمنى أن يلتقي بها أبداً في حياته.

وتقف هذا الرواية "الدهاليز" رمزاً لصورة التاريخ المظلم سواء الماضي أو الحاضر، ولذلك

تتكرر الكلمة كثيراً في نص الرواية، باعتبارها ذات دلالة قوية ضمن المعنى العام، الذي تمثله إيديولوجية الرواية. إنّ شخصية البطل، تبدو متناقضة منقسمة على ذاتها، فهي مشبعة بثقافة أدبية وسياسية، تصب في الاتجاه الماركسي، تسعى إلى إفادة المجتمع الجزائري، ولكنّه يجد نفسه غريبا وسط هذا المجتمع، الذي لا يؤمن بإيديولوجيته، ويترع إلى الإيديولوجية الدينية الشعبية.

فالدهاليز تسعى إلى تتبع خطى هؤلاء الساعين نحو الدولة الجديدة الموعودة، فهم مختلفون حول نموذج السلطة، هل تقوم على أساس الخلافة أم الرئاسة؟ العقل أم النص والنقل؟ ولكنهم متحمسون مقبلون على هدفهم بلا وجل ولا مواربة. ولذا يسعى إلى إقناعهم بضرورة طرح الحماس والإندفاع العاطفي جانبا، إنّ أرادوا فعلاً إقامة دولتهم، ولكنّ هذه الجرأة في التضحية والمتمثلة في النقد اللاذع، تسببت في إغتياله بالخناجر والعقارب.

حاول نص "الشمعة والدهاليز" أن يؤول أزمة الصراع على مشروعية السلطة، ضمن رؤية ضيقة هي مزيج من النزعة الفكرية المؤسسة لمرجعية البطل الروائي، والعاطفة الدينية المعبّرة عن مصالح الطبقة الفقيرة(8).

البناء الفني والجمالي.. التجريب وقاموس الشطحات الصوفية

أوّل ما يستوقفنا هو هذا العنوان الرئيسي، الذي اختاره الكاتب لروايته، وهو يتألف من كلمتين يتوسطهما حرف عطف " الشمعة والدهاليز"، الشمعة، وهي تحمل دلالة أدبية كالإضاءة والتضحية، لأنّها تحترق لتضيء على الآخرين. وتظل الشمعة أحيانا تحمل دلالة أخرى في الرواية، فهي لدى شخصية أخرى، الدين حيث ترى الشخصيات أنّ حل الأزمة، لا يكون إلا بالرجوع إلى المنابع الأولى، وإلى السلف الصالح، وأنّه لا يصلح آخر هذه الأمة إلا بما صلح به أولّها.

أمّا الدهاليز، فهي تجعلنا نستحضر ما يشبهها كالكهوف والمغارات والمتاهات، وتؤدي جميعها إلى دلالة أساسية، هي الظلمة، وكثرة الدروب الملتوية، وبعث الرهبة والخوف والرعب في نفسية الإنسان. وكان حضور مفردة الدهليز مكثفاً، ومكررا في نص الرواية، والهدف من وراء ذلك، هو تعميق الإنفعالات الإنسانية الحادة. وثنائية التضاد، جاءت مجسدة جماليا مثيرا في المتلقي؛ فالشمعة نقيض الدهاليز، والدهاليز نقيض الشمعة.

هكذا يبدو التناقض على المستوى الأوّل بين الضوء والظلمة، ثم على المستوى الثاني بين صيغة المفرد في الشمعة، وبين صيغة الجمع في الدهاليز. وما نلاحظه أنّ هذا العمل كلّه شطحة تستعير قاموس الصوفية. في أعماله الأخيرة يفتقد "الطاهر وطار" ما يميز معظم أعماله السابقة، من وضوح الرؤية على المستوى الفكري، والصلابة والتماسك على المستوى الفني(9).

ويرمز العنوان أو الجزء الأوّل منه لكل الأفكار النيرة اجميلة النافعة، على حين أنّ القسم الآخر منه، يرمز لكل ما تخلق من الأفكار التي تنتصب عقبة أمام الأفكار النيرة الخيرة. وهكذا ينهض الخطاب الروائي على شقين اثنين: اتخذ للأوّل عنوان "دهليز الدهاليز"، ويمتد من الصفحة الثامنة إلى التاسعة والتسعين. بينما اتخذ للآخر عنوان "الشمعة"، ويمتد من صفحة سبع ومائتين.

واستعاض النص عن نظام الفصول بوضع نجمات ثلاث كحواجز بين ما مضى من النص، وبين ما يأتي منه. وعلى الرغم من أنّ الروائي اجتهد في أن يكون البناء الروائي مندمجا مترابطا متماسكا، فإنّ الإرتداد الذي كلف به، وأكثر من استعماله في كثير من المواقف الروائية. كثيرا من أحداثه ومساراته السردية، لم تك ذات تأثير في أحداث هذه الرواية، والتي كان الشاعر آخر الأمر ضحية لها. فالمبالغة في الرجوع إلى الوراء للحديث عن الثورة الجزائرية -في نص روائي يعالج أصلاً إشكالية راهنة- بدا لنا سلوكا يحتاج إلى شيء كثير من التبرير الفني والتاريخي، لكي يصبح مقبولا، كما أنّ أحداثا كثيرة بدت لنا غير طبيعية الجريان في هذا النص.

ويعتمد تقديم هذا النص في شكل ثنائية، غير أنّه يبدو الشق الأوّل من الرواية تكرارا لبعض ما كان جاء في رواية "اللاز"، وربما في بعض رواية "الزلزال". وماذا كان دخل أحداث الثورة الجزائرية

في المحنة التي أصابت الشخصية المركزية في الرواية، وهي شخصية الشاعر؟.

وقارئ الرواية يدخل دهاليز كثيرة حقا، حتى أنه لا يخرج من دهليز إلا ليدخل دهليز آخر، وبقدر ماتتعدد السراديب تتعدد معها التساؤلات المحيرة المقلقة، وهي تارة تتخذ أبعادا نفسية اجتماعية، وتارة تتخذ أبعادا تاريخية سياسية. والطاهر وطار ينفي أن تكون هذه الرواية سيرة ذاتية لشخص بعينه، وإن هو استعان بملامح ومميزات بعض أصدقائه، كما أنه يؤكد على أنه لم يستطع أن يلتزم بمخطط مسبق لهذه الرواية، على خلاف رواياته السابقة.

والملاحظ حاليا أنّ الخطاب الروائي لم يتقيد بالتسلسل التاريخي للأحداث، بل صار تكسير البناء الخطي سمة من سمات التجديد، وقد كان وطار من أوائل من جربوا ذلك بالعربية في الجزائر، وأمّا أن يحدّد زمن الرواية بما قبل انتخابات 1992، فلعله يكون من باب حرص الكاتب على تأكيد قدرته على التنبؤ بالوقائع قبل حدوثها، إذ في الرواية ما يحمل القارئ على أن يفهم غير ذلك، ولعلّه من الأحسن في مثل هذه الحالات أن يترك الأمر للقارئ، كما يقول وطار نفسه في هذا التقديم: "الزمن ليس زمنا تاريخيا، متسلسل، أو ممنطق ومحسوب، إنّه زمن أهل الكهف، زمن التذكر، والتنقل من هذه اللحظة، إلى تلكم، من هذه الواقعة إلى تلك، ولقد تعمدت حينا واضطررت حينا آخر، إلى طي الزمن، وجعله وقتا حلميا، يقع في مناطق مظلمة ومناطق مضاءة، مناطق واعية ومناطق موهومة، الإحساس فيها يغلب طولها أو قصرها. إذا كان هناك تاريخ حقيقي يمكن أن أصرح، هو هذا الذي سيكشفه القارئ الكريم"(10).

ولعل أكثر الشخصيات تأثيراً في الأحداث وتأثراً بها، وتعاملاً معها، وأشدها مركزية وإثارة شخصيتان اثنتان: شخصية الشاعر الناقد الجامعي -احتمال أنّ الروائي الطاهر وطار، كان يريد بشخصية الشاعر المرحوم الأستاذ يوسف السبتي، الذي أغتيل في ظروف غامضة بمدينة الجزائر- لكن هذا النص السردي، لم يشأ أن يقدمه كما هو أصلاً، وكما هو في حقيقة سلوكه وتفكيره واعتقاده، وإنّما استوحى من أخلاقه وتفكيره، وطبيعة ثقافته وحبه الشديد للقراءة، وانقطاعه للعلم والتعليم، وكلفه بالكتابة والمحاضرة، ورغبته عن الزواج على الرغم من أنه في سن الأربعين تقريبا، تأكيد الروائي على استلهام شخصية الأستاذ المرحوم يوسف السبتي، بكل ما في شخصية المثقف من تناقضات، وعقد وتردد وحيرة وقلق وشك.

وقد اختار الروائي شخصية الشاعر، وذلك كون الشاعر أكثر احساساً وشعوراً، ووعيا بالأمور من الإنسان العادي، وقد تجلّى ذلك واضحا في البدايات الأولى من الرواية، حيث شبه الكاتب بالمفكر والمناضل، والمثقف الهندي "غاندي"، دليلا على المقاومة من أجل تحقيق السلام، وإدانة العنف من خلال السرد الحكائي. يجسد الشاعر طبقة المثقفين الوطنيين، وتاريخ المثقف الذي يعاني ويسعى إلى التمرد على الواقع والتغيير إلى الأحسن.

كما تكشف الرواية عن الإحباط التاريخي في أعماق ذات الشاعر، لكون تاريخ الوطن مليء بالظلم واللاعدالة، فهو أحيانا فاقد للأمل نتيجة الظلم والاستبداد. وعلى الرغم من ذلك بقي متمسكا بقوته، حتى ولو أنه فشل في تحقيق مبادئها في مجتمعه، إنّه يحس بانعدام الزمان والمكان، يقول الراوي: "المكان منعدم، الزمان منعدم، ليس هناك سوى الشاعر، سوى مهاتما، ليس هناك سوى الجزائر، ليرحل عبر الأمكنة والأزمنة.. هاهي عيون الذئب المطارد عبر القرون، تحدق في الفريسة بعد أن انهارت"(11).

يحمل عنوان "دهليز الدهاليز" الفرعي دلالة قوية، تعني أنّه أكبر الدهاليز -أصل المحنة- وفيه نتعرف على الشاعر الأستاذ في معهد الحراش، يسمع صخبا في الشارع وأهازيج، تردد شعار الحركة الإسلامية المشهور "عليها نحيا وعليها نموت وعليها نلقى الله"، وتتواصل الحركة السردية لتصف لنا الحوار الصارم، الذي جرى بين قائد الحركة "عمار بن ياسر"، والأستاذ الجامعي في إمكانية إقناعه بضرورة التجنيد في صفوف الحركة، لكنّ الأستاذ لم يتخذ موقفا حاسما بعد. فيعود بذاكرته إلى الوراء ليستذكر مراحل حياته،

منذ كان تلميذا في مدرسة المينية إلى أن التحق بمدرسة "الفرانكو مسلمان" في قسنطينة، وقد تميز منذ صغره بوطنية حادة، وبميله إلى المطالعة الكثيرة، وكان دفاعه عن اللغة العربية.

والشخصية الثانية الأخرى، هي شخصية فتاة في سن الثانية والعشرين، والتي على الرغم من ثقافتها المحدودة، استطاعت بفضل التعرّف على شخصية هذا الشاعر، المثقف الكهل، أن تستنير بنور علمه، و تفيد من تجاربه، وتهتدي بهدي ثقافته، فإذا هي تقرر مع أمها الأمية أمورًا في قضايا الفلسفة. و يبدو أن الروائي استلهم بناء شخصية الخيزران، هي أيضا، من شخص فتاة حقيقية يعايشها،أو عايشها يوما ما.

و هكذا يواصل الشاعر المونولوج.. أين يلتقي بالفتاة التي تصبح فارسة أحلامه فيما بعد. الاسم الخيزران، تنجذب إليه تدريجيا، ولكن اللقاءات المباشرة تتناقص، و تكاد تنعدم إلى أن تشف العلاقة بينهما، وترقى عن مستوى الحوار إلى مستوى التصوّف والروحانية. فإذا هي بالنسبة له صورة تستعصي على الوصف والتحديد، وإذ يخيل إليها وليا من أولياء الصالحين.

تنفرج الوصفات والفلتات الشعرية، التي قيلت على لسان الشاعر يخاطب بها الفتاة. تأتي صادرة عن عاطفة حقيقية جميلة، جياشة، كريمة، طافحة، ملتهبة، صادقة، دافئة.. "ما أن أقف حتى يمتلىء المسجد بك، المحراب، والجدران، والزرابي. وكل فضاء في المسجد يمتلىء بك، فلا أدري ما أقول وما أفعل؟ ..عيناك فقط تتجليان. بسمتك فقط تبهجني، وإني لأهرب منك إلى لقياك، كي أستريح قليلاً من رؤياك.. أكوي بالصلاة جروح الروح، فلا تكتوي"(12).

وتوظيف الخيزران، تلك المرأة البربرية لم يأت هكذا عبثا، وإنّما هي تلك المرأة التي تقتل ابنها، لتمكن الابن الآخر من الإستيلاء على العرش، وكأنّها أيضاً صورة الجزائر في محنتها تأكل أبناءها، ليتناوب على حكمها أبناؤها. وتسعى القراءة إلى كشف معالم الشمعة الخيزران، والشمعة الشاعر، والشمعة الكاتب، والتي تعتبر في العمق متاهات الوطن الجريح، فيتيه المرء في دهاليز كثيرة مختلفة، يسرح في الماضي والتاريخ، وينقل إلى الحاضر الراهن، ينتابه القلق النفسي، وتحيره الأسئلة الفكرية والممارسات السياسية، وكثيراً ما يجتهد في فك ألغازها ويخرج بلا طائل، وكل دهليز يفضي به إلى آخر.

وتمثّل شخصية عمار في الرواية التيار الديني المنكفىء على ذاته. فقد استطاع عمار أن يدخل الجامعة، ومنها انخرط في صفوف الحركة الإسلامية، وناضل في خلاياها حتى ارتقى إلى مرتبة أمير، يقول: "يوم دخلت إلى الجامعة إنسقت بسرعة لأوّل داعية وتفرغت لهما معا، الدراسة التقنية والفقه في الشريعة"(13).

وتظهر لنا شخصية عمار كشخصية محبطة، لا تملك كل القناعات الموضوعية والأدلّة المنطقية، بل يظل عمار يؤمن في قرارة نفسه بأنّ الشخوص، الذين انضموا إلى الحركة لا يملكون كل الشروط العلمية والثقافية والحضارية لقيادة مجتمع، بل أصبح الانضمام لكل من هب ودب، ممّا جعله يفقد الثقة في مختلف العناصر، والتي كان يشك أنّ بعضها متطرف. ذلك الفصيل المتطرف، الذي نفذ حكم الإعدام في حق الشاعر المثقف البريء، دون علم شخصية عمار. وعلى هذا الأساس يعري الروائي ويكشف عن الأزمة في الجزائر، أزمة الفكر والإيديولوجيا، وأكد على خطورة ربط الوطنية والهوية والثقافة بالعصبية الدينية، والتشبث بالتراث تشبثاً أعمى، دون التمييز بين ما هو صحيح من التراث، وبما ليس هو بصحيح.

وقد ركز الروائي على فقدان الثقة بالنفس، حتى بين عناصر التيار الواحد، فالديمقراطية تقتضي من لابدّ وجود ثقة متبادلة بين المثقفين والمواطنين، إذ بغير هذا الشعور ينتاب المجتمع حالة من الفردية، يصعب معها وجود مناخ صحي للتنافس، الذي يشكل جوهر الديمقراطية. فشخصية عمار لا تثق في كل العناصر، "آه لو أنّ الخطر يأتيني من الخصوم وحدهم، جماعتنا بدورهم شتات، شعوب وقبائل، الجهل وضيق الأفق"(14).

حاول الراوي أن ينوّع من الأشكال السردية، فعدد من استعمال الضمائر بحيث اصطنع الماضي، وهو الأغلب الأشيع، والمتكلم وهو قليل،

والمخاطب وهو أقل منه. ومما تميزت به رواية "الشمعة والدهاليز"، كونها توسطت الطور التاريخي، الذي مرت به الجزائر في مرحلة معينة، وتقف بنا أمام عهدين هما: ما بعد الإستقلال -زمن الحزب الواحد- ومرحلة التعددية والإنفتاح السياسي. والرواية تقف بنا وقفة طويلة عند ظاهرة التعددية السياسية، لتسوق لنا أحداث وتفاصيل شخصية عاشت هذه التجربة.

كما عمد إلى استخدام تقنية الارتداد (فلاش باك)، فأكثر منها على التخمة، وخصوصا في قسم "دهليز الدهاليز". وهذه التقنية نجدها موظفة بطريقة واضحة في الرواية، فنجد السارد يروي طفولة الشاعر في فترة ماقبل الاستقلال، وهذا بالتداعي إلى الوراء، موظفا الزمن الماضي من خلال الحاضر، حاضر الشاعر واستقاضه على زغاريد وصيحات منبعثة من الشوارع، فربط تلك الوقائع بوقائع ماضية في عهد الثورة، وذلك باستخدام طريقة الارتداد، أو العودة إلى الوراء.

فالرواية تجعل القارئ ينزح إلى نوع من العدول الزمني، من خلال الارتداد، الذي أضفى على الرواية بعدا جماليا، يهرب من خلال المتلقي إلى ماضي الجزائر في فترات زمانية مختلفة، كما أنّ السارد يحاول اصطناع هذه التقنية في جملة من المواقف، بعثت في السرد حيوية وعنفوانا، تمثلت في ذكره لماضي الجزائر الثوري، ثم فترة الاستقلال وتبني الحزب الواحد، وحياة المجاهدين قبل الإستقلال ".. غادر الكبار المنازل قاصدين الجبال ملتحقين بالثورة، وحملني في السيارة إلى المدينة حيث زوجته الثانية"(15).

والسارد في سرده لروايته وكأنه مخرج سينمائي، والذي بعد أن أتم تصوير المشاهد، يقوم بتركيب المصورات، فيمارس عليها التقديم والتأخير، دون أن يكون ذلك نشازا، طالما يظل الإطار الفني لعرض القصة محترما. فالكاتب في هذه الرواية يتلاعب بالنظام الزمني. كما أنّ هناك لقطات سردية بديعة، ذكية، إذ ينقل الراوي من تحليل موقف ديني سياسي، أو تحليل موقف سياسي من منظور اجتماعي حضاري، إلى مشهد حري رائع ".. آه، عيناك تملآن الكون، كل حرف في هذه الوريقات من سواد عينها"(16).

يزاوج نص "الشمعة والدهاليز" بين مستويين اثنين من اللغة: راقية شاعرية، وبسيطة إلى درجة العامية، في بعض الحالات؛ تبعا لما يتطلبه المستوى الثقافي للشخصية. وربما وجدنا جمع بين توظيف التراث الشعبي، واللغة الراقية المستوحاة من نظم القرآن الكريم، كما يتمثل ذلك مثلا في قوله على لسان وردية: ".. مصممة ألا تعود، حتى يقضي سيدي بولزمان أمرا كان مفعولا"(17).

والقارئ للرواية يحس بأنّ الكاتب، يرتكز على أسلوب التجريب، الذي يتصف بحرارة الإخلاص والحرص والالتزام بالبحث عن العنصر الإنساني وسط الركام. فهو يعصف بالوضوح في تجربته الروائية هذه عكس ما عرفناه في رواياته السابقة، ويمزق منطق التسلسل والترابط، ويفجر منطق الحبكة التقليدية، فيثير الأسئلة والتساؤلات، بل يثير الشك في التقاليد الجمالية الروائية المألوفة. وفي التيارات السياسية والفكرية والثقافية كلها، فكل دهليز يفضي إلى دهاليز جديدة، وهذه بدورها تفضي إلى سراديب لا نهاية لها، وهكذا تثور الأسئلة وتتكاثر، ويستفحل الشك، وترتسم في الأفق علامات الاستفهام الحادة المصبوغة بالدماء.

وتأتي الرواية -تبعا لذلك- تجسيدا لجماليات التفكك أو جماليات القبح. فالعالم الروائي يلفه التبعثر والتشتت والتناثر، والتفكك والجهل والسطحية والدجل والخديعة، والخواء يتولد عن الخواء. عالم يقف على أرض مهتزة مضطربة، وكل شيء فيه يتفسخ، فالشعر ينسل ويتساقط، والجلد يتقشر، واللحم يتحلل. وكذا القيم والأفكار "ما أن يلوح دولار واحد في الأفق حتى ينهار الإنسان، الذي ظل يمطرك كذبا، بوابل من المثل والقيم"(18). والثورة تحولت إلى قطة تأكل أبناءها، ودماء الشهداء صارت عملة صعبة. وتتناثر الإشارات الموحية الدالة إلى عمار بن ياسر، والجاحظ، وواصل بن عطاء، وابن الهيثم، وابن رشد، وأحمد بن حنبل، وماركس، ولينين، وهيجل، وفيخته، ونيتشة، وعقبة بن نافع، والكاهنة، وكسيلة، والمرابط عبد القادر، وغاندي، وتروتسكي،

وحمدان قرمط، وأبي ذر الغفاري، وابن باديس، والشيخ الغزالي، وإلى علي بن أبي طالب" الذي يغسل كل مساء بيت مال المسلمين، حتّى لا يبيت متسخا بوسخ الدنيا"(19).

هل تبحث الرواية إذن عن شمعة، شمعة واحدة، يمكن أن تتحول إلى شمس مطهرة؟ أسئلة كثيرة وتساؤلات أكثر، ما أن نمعن في سؤال ما حتى تبرز عشرات الأسئلة والتساؤلات، التي تفرض علينا الإنتقال من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر. وفوضى الأشياء والتشرد يحيط بكل الآفاق، والدماء، الدماء الحارة تغطي الوجوه البريئة. ويتم اغتيال العقل والوجدان معا، فتصبح وسط المتاهة أو الداخل الدهاليز، حيث تتماهى الحقائق مع العناصر الغرائبية والسحر، وتمتزج الأحداث الواقعية بالأحلام.

وتتعدد التقنيات وتتشابك وتتمازج، فمن سرد إلى مونولوج، إلى تيار الوعي إلى تذكر، إلى تسجيل هواجس الذهن في حالات متعارضة عديدة، إلى لازمات إيقاعية ورمزية وفكرية، إلى عناصر غرائبية وسحرية، وأحلام يقظة، وكوابيس ورموز شفافة وأخرى كثيفة.

إنّها بنية سردية مبعثرة، متشظية، هل نسميها الرواية الجديدة/ الرواية التجريبية/ رواية اللارواية/ رواية الحساسية الجديدة؟ هل تساير هذه البنية السردية المفككة، المبعثرة البنية السياسية الثقافية الإجتماعية؟ أم هي انعكاس للواقع، واقع الجزائر في التسعينات؟، ففي الدهاليز، دماء ودماء ودماء، وأحلام تتكسر وآمال تتلاشى، وحوارات مفتوحة على الدم والرصاص والآلام المختزنة، وسرد يومئ بالعبث وضياع العقل والمنطق وتمزيق الوجدان(20).

يتجلى لنا المشهد الإرهابي في الرواية من خلال تلك الإتهامات، التي وجهت للأستاذ الشاعر من طرف ملثمين، اقتحموا بيته فجأة وانهالوا عليه بالتهم، على اعتبار أنّه يعارض مبادئ الحركة وشوش عليهم بعلمه، كما اتهموه بأنّه موالي لمبدأ الحلاج، ليغرسوا في جسده النحيل خناجرهم، ورغم أنهم ملثمين إلا أنّ كل تهمة تحيل على اتجاه صاحبها، وتسقط أقنعته وتكشف هويته. ويسقط العلم مرّة أخرى ضحية للإرهاب الوحشي، الذي يمارس شهوته ورغبته في التقتيل على العلماء أولاً، وكيف لا، وهم النور الذي تستضاء به الأرض.

قد يتوهم القارئ أنّ دائرة الإرهاب انغلقت باغتيال الأستاذ، غير أنّ الحقيقة تبرهن عكس ذلك، إذ تنفتح القراءة على واقع أوسع وأشمل، مضمونه إطفاء شمعة المثقف الوطني الرمز، ليشعل مكانها فتيل فتنة كبرى، وأعمال إرهابية على جميع الأصعدة ظاهرها اختلاف في نوعية وكيفية القتل، لكن باطنها اتفاق على شيء واحد، هو إحداث القطيعة والفتنة في البلاد.

إننا بصدد نص روائي، حاول أن يجمع العام في واحد، فيجمع بين المتناقضات: بين الملحدين والمؤمنين، واللائكيين والدينيين، وبين الخونة والوطنيين، وبين الآباء والأبناء ضمن صراع الحضارات، وبين من يؤمنون بالتطوّر النير والتمدن الخير، وبين من يصرّون على العودة إلى الوراء، لالتماس الحلول الاجتماعية والسياسية والحضارية.. كل ذلك في شكل سردي متنوع الأطباق، متلوّن الأحوال، متباين الأطوار؛ تنهض به شخصيات بعضها طيب خير يحلم بالفضيلة، وبعضها خبيث شرير يشرئب إلى إفساد الكون، وطمس النور.

تتزاحم في هذا النص السردي الجميل، ظلمات الدهاليز بأنوار الشموع، ويتصارع النور والظلام، من أجل تجسيد سنة الله في هذا الكون؛ يتصارعان عبر زمن مشوش بالأحداث، كالقدر، مفعم بالتناقضات، كالحياة، إلى أن يتمكن الظلام من الإطباق على أنوار الشموع فيطفئها. بيد أنّ إطفاءها ما كان ليعني استحالة عودتها إلى الإضاءة والتوهج والإشراق(21).

ويحمل نص "الشمعة والدهاليز" مظاهر التجريب، حيث أعاد فيه وطار استثمار التراث العربي الإسلامي والعالمي وأعلامه، وكذلك تعامل مع تقنيات التجريب السردية، التي وظفها كالتذكر، والحلم والتداعي، والتوالد الحكائي، وتنويع سجلات لغة الخطاب السردي، والتي تراوحت في هذه الرواية، بين اللغة الشعرية للشاعر المثقف واللغة

الدينية لمهندس النفط القيادي الإسلامي. ويستثمر الكاتب هذه الشخصية لنقد التيار الإسلامي في الجزائر، ولإدانة أشكال ممارسته.

ولا يسعنا إلا أن نقول أنّ هذه القراءة، ليست إلا محاورة لنص روائي، فرض نفسه على الساحة الروائية الجزائرية مبنى ومعنى، فهو أشبه بتقرير سياسي، زاوج فيه الروائي الجمالي بالفني، محاولا من خلاله الوقوف على الأسباب الحقيقية للأزمة.

المصادر والمراجع والهوامش

1- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، منشورات جمعية الجاحظية، الجزائر، ط1- 1995، ص:108.

2- الرواية، ص:204.

3- الرواية، ص:192.

4- الرواية، ص:136.

5- الرواية، ص:130.

6- الرواية، ص:83.

7- المرجع السابق، ص:22.

8- علال سنقوقة: المتخيل والسلطة، رابطة كتاب الاختلاف الجزائر -2000، ص:175.

9- فاروق عبد القادر: من عودة اللاز إلى عودة الولي الطاهر، مجلة الحدث العربي والدولي، عدد 1، ديسمبر -2000.

10- الطاهر وطار: الشمعة والدهاليز، ص:6.

11- الرواية، ص:95.

12- الرواية، ص:170، 171.

13- الرواية، ص:87.

14- الرواية، ص:92.

15- الرواية، ص:115.

16- الرواية، ص:147.

17- الرواية، ص:126.

18- الرواية، ص:151.

19- الرواية، ص:156.

20- شكري الماضي، الشمعة والدهاليز، رواية الشك والتشظي، مجلة البين، جامعة آل البيت، المجلد الثالث، العدد الرابع، ربيع/ صيف- 2002، ص:291، 292.

21- عبد الملك مرتاض: قراءة في رواية "الشمعة والدهاليز" للطاهر وطار، مجلة العربي، الكويت، العدد 451، يونيو- 1996، ص:117.



بيبليوغرافيا الرّواية النّسائيّة الجزائريّة (1993 -2003)

بوشوشة بن جمعة

إن كان المفهوم المتداول للعمل البيبليوغرافي يقصر دائرة اهتمامه على جرد النّصوص الإبداعية - الرّوائيّة وإحصائها بالاستناد إلى المقياس الزّمني في إثبات نسق تواتر صدورها وهو ما يكسب مثل هذا العمل قيمة لا تنكر فإنّ هذا التّحديد لا يحول - في نظرنا- دون توسيع مجال بحث " البيبليوغرافيا " وإغناء أفقها المعرفي بجعلها تتجاوز عمليّة التّوثيق -على أهميتها- لتعكس عددا من الشّواغل الفكريّة والمظاهر الجماليّة ذات الصّلة الوثيقة بالنّصوص الإبداعية النّسائيّة في المجال الرّوائي المغاربي مثل تلاقح الأجناس الأدبية والفنون في تشكيل المرأة الكاتبة عوالمها الرّوائيّة (الرّواية والسّيرة الذّاتيّة والرّسم والمسرح) وغيرها من تشكّلات الفعل الإبداعي المعاصر ويندرج في ذات السّياق جدل الأشكال الفنيّة التّقليد والتّجريب المشترك والمختلف الذي تتحدّد في ضوئه العلامات الدّالة على خصوصيّة الكتابة الرّوائيّة النّسائيّة في الجزائر وينضاف إلى ذلك دلالة عناوين النّصوص وجماليّة إخراجها صورة الغلاف وتعدّد طبعاتها وغيرها من العلامات التي وإن بدت شكليّة في علاقتها بالنّص الرّوائي الذي تبدعه الكاتبة الجزائريّة باللغة العربيّة إلا أنّها تتوفر في الواقع على أبعاد دلاليّة مهمّة.

وتجدر الإشارة في هذا السّياق إلى قيام "البيبليوغرافيا" على زمنين هما الزّمن الموضوعي الذي يمتلك مرجعه الواقعي ويقترن بزمن صدور النص الإبداعي وزمن الكتابة أو "زمن الإبداع"ويظلّ في الأغلب عصيّا على التّحديد وتقوم بينه وبين الزّمن الأوّل علاقة اختلاف.

وتستمدّ هذه "البيبليوغرافيا" للرّواية النّسائيّة الجزائريّة ذات التّعبير العربي أهميتها من عاملين أساسيين يمثّلان علامة تلاق بين نصوصها ويمثّل الأول زمن الصّدور المشترك لهذه النّصوص النّسائيّة الجزائريّة في مجال الرّواية حيث تنتمي إلى عقد من الزّمن يمتدّ من مطلع التّسعينات من القرن العشرين إلى مطلع هذا القرن (1993-2003) غير أنّها لا تنتمي إليه إبداعيا ويتمثّل الثّاني في شكل الكتابة الرّوائيّة والذي يتنازعه مذهب التّقليد والتّجديد ممّا يعلّل التّفاوت الفنّي بين النّصوص المشكّلة للمدوّنة الرّوائيّة الجزائريّة ومن ثمّة التّباين في درجة الوعي بشروط الكتابة الرّوائيّة النّظريّة والإجرائية التي تمتلكها الرّوائيات الجزائريات .

ثمّ إنّ هذه "البيبليوغرافيا" تكشف عن غياب الطّبعات المتعدّدة للرّواية الواحدة غيابا يكون كليّا لو استثنينا روايتي "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" للكاتبة أحلام مستغانمي وهما الرّوايتان اللّتان طبعتهما بسبب الصّدى الطّيب الذي لقيته من الأوساط الأدبية العربيّة وخاصّة روايتها

الأولى "ذاكرة الجسد". وهو ما يشكّل ظاهرة لها دلالتها في المشهد الرّوائي الجزائري المكتوب بالعربيّة ذلك أنّ غياب تعدّد طبعات الرّواية التي تكتبها المبدعة الجزائريّة يعود لأسباب منها حداثة مغامرتها في مسالك الكتابة الرّوائيّة إلى جانب ضعف الإقبال من قبل القارئ الجزائري على الرّواية مادّة استهلاكيّة وغطاءًا أدبيا مستحدثا في الثّقافة الجزائريّة المعاصرة خاصّة إذا كانت كاتبتها امرأة اعتبارا لكون ملامح هذا القارئ الجزائري للرّواية لم تتشكّل بعد فضلا عن صعوبات النّشر رغم تنامي ظهور دور النّشر الخاصّة ممّا يحملنا على الافتراض أنّ الرّوايات النّسائيّة الجزائرية المخطوطة تفوق بكثير من حيث الكمّ تلك التي توصّلت كاتبتها إلى نشرها سواء داخل الجزائر مثل "لونجا والغول" لزهور ونسي و"رجل وثلاث نساء" لفاطمة العقون و"بحر الصّمت" لياسمينه صالح و"بين فكّي وطن" و"في الجبّة لا أحد" لزهرة الدّيك او خارج الجزائر مثلما تجسّد ذلك الكاتبة أحلام مستغانمي في روايتها الثّلاث "ذاكرة الجسد" و "فوضى الحواس" و"عابر سرير" وجميعها نشر ببيروت. وكذلك فضيلة الفاروق في روايتها "مزاج مراهقة" و تابع الخجل" وقد نشرتا أيضا ببيروت .

وتشكّل هذه الرّواية النّسائيّة الجزائريّة ذات التّعبير العربي رغم حداثة عهدها وقلّة تراكمها وإقبالها على التّجريب علامة تحوّل نوعي في المشهد الرّوائي الجزائري في العقد الأخير من القرن العشرين حيث تبرز أنّ الرّواية جنسا أدبيا لم يعد حكرا على الرّجل و إنّما يمارس نوعا من الإغراء ما فتئ يتنامى للمرأة الجزائريّة الكاتبة التي خاضت مغامرة تجريبية بعد أن تكون قد مارست أنواعا أخرى من الإبداع الأدبي كالشّعر والقصّة القصيرة .

ويمكن أن نوزّع كاتبات الرّواية الجزائريّة ذات التّعبير العربي حسب النصوص التي أنشأتها في هذا العقد الزّمني (1993-2003) كالآتي:

***حالة نص روائي 2**

1- زهور ونسي "لونجه والغول"(1993)

2- فاطمة العقون " رجل وثلاث نساء"(1997)

3- ياسمينه صالح "بحر الصّمت" (2001)

***حالة نصّين روائيين 2**

- زهرة الدّيك "بين فكّي وطن"(2000)

"في الجبّة لا أحد"(2002)

- فضيلة الفاروق "مزاج مراهقة " (1999)

"تاج الخجل" (2002)

***حالة ثلاث نصوص روائيّة 1**

-احلام مستغانمي

1- ذاكرة الجسد(1993)

2- فوضى الحواس(1996)

3- عابر سرير (2003)

ويبيّن هذا الجرد والإحصاء أنّ 6 كاتبات جزائريات مارسن الإبداع الرّوائي باللغة العربيّة على مدى هذه المرحلة الزّمنيّة المحدّدة 1993-2003 كتبن في الجملة 10 روايات وانّ ثلاث كاتبات منهنّ لم يتجاوزن النصّ الواحد اثنان أنشأتا نصّين

وواحدة فحسب توصّلت إلى كتابة ثلاثة نصوص وشهدت تجربتها في هذا النّوع الأدبي التّواتر والانتظام وهي أحلام مستغانمي وهو مايسمح باستخلاص عدد من العلامات المتّصلة براهن الكتابة النّسائيّة الجزائريّة في الحقل الرّوائي نوردها كالآتي:

* غياب الانتظام والتّواتر في ممارسة الكاتبة الجزائريّة باللّسان العربي للإبداع الرّوائي الذي لا يكون في الأغلب نتاج تفرّغ وإنّما ثمرة هواية تعرقل انتظام مسارها وتبلور سماتها الأساسية الفكريّة والجماليّة شواغل حياة الكاتبة المتنوّعة .

* ضعف المتابعة النّقدية الحادّة للإبداع النّسائي الجزائري في مجال الرّواية إلا إذا استثنينا الكاتبة أحلام مستغانمي التي حظيت تجربتها الرّوائيّة باهتمام الأوساط الأدبية والنّقديّة وشكّلت مدار جدل لا يزال متواصلا. أمّا بقيّة النّصوص فلم تحظ بذات التّقبّل حيث لازم الصّمت ظهورها قبل أن يقبرها النّسيان

* خضوع الكتابة النّسائيّة الجزائريّة في مجال الرّواية إلى اتّجاهين أساسيين التّقليد والتّجديد وهما اتّجاهان يتعايشان في النّصوص وفي النّفوس ولكن قد يتحوّل هذا التّعايش إلى تصادم باسم البحث عن رواية حداثية تتجاوز السّائد السّردي لتشكّل افقها المغاير توقا إلى تحقيق الاختلاف والخصوصيّة.

1- زهور ونسي "لونجه والغول " مطبعة دحلب الجزائر 1993

2- أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" دار الآداب بيروت لبنان 1993

"فوضى الحواس" دار الآداب بيروت لبنان 1996

"عابر سرير" دار منشورات مستغانمي بيروت لبنان 2003

3- فاطمة العقون "رجل وثلاث نساء" منشورات التبيين الجزائر 1997

4- زهرة الديك "بين فكّي وطن" منشورات التبيين الجاحظية الجزائر 2000

"في الجبّة لا أحد منشورات الاختلاف الجزائر 2002

5- ياسمينه صالح "بحر الصّمت" منشورات الاختلاف الجزائر 2001

"تاء الخجل" دار رياض نجيب للكتاب والنّشر 2002

6- فضيلة الفاروق "مزاج مراهقة" دار الفارابي بيروت 1999.

صراع النص الديني في فضاء الإيديولوجية المغاربية

بقلم: محمد بغداد

كثيرة هي القضايا والملفات الفكرية والثقافية التى لايزال الصمت مطبقا عليها وهي منزوية في دائرة المسكوت عنها في الفضاء المغاربي، وتشكل أحد أهم المفاتيح لفهم تاريخ المسيرة الثقافية في منطقة شمال افريقيا كما يحلو للبعض تسميتها. كما أنّ البحث في ملفات تاريخ التفكير الديني يعتورها الاكتناف والتحاشي الذي يتعمده وان كنا هنا غير قادرين على تناول الحجم الذي يفرضه العنوان إلاّ أنّ جهدنا سوف يتجّه الى تناول لمحة من تاريخ نضال النص الديني وبالذات ما يتعلق منه بالسلوك الذي تعامل به مثقف المنطقة بين القرن الثالث والثامن الهجري كنموذج يمكن ان ينسحب على بقية القرون الأخرى مع اعتبار متغيرات كل عصر، وإن كانت مقولة ابن خلدون لاتزال تحكم صورة المنطقة تاريخيا كونها المنطقة الوحيدة التى استعصت على الفتوحات الاسلامية وانّها ارتدّت اثنا عشر مرة.

جريمة التمذهب

مع توالي الحملات العسكرية عليها تراجعت معنويات ممانعة الخارج لتتحول الى صراعات داخلية تجلت في الكثير من القضايا نتوقف عند ذلك الصراع المحموم حول النّص محمول النص الديني وبالذات الحديث النبوي والصيغ التاويلية له من مذاهب فقهية الا ان الصراع لم يتمكن من اخفاء الدور البارز والمفضوح للسلطة السياسية حتى وصل مستوى الصراع كما يقول المقدسي امّا في الاندلس فمذهب مالك وقراءة نافع وهما يقولان لا نعرف الا كتاب الله وموطأ مالك فإن ظهراعلى حنفي او شافعي نفياه وان عثرا على معتزلي أوشيعي ربّما قتلاه .

والأمر لم يكن كما يتصور البعض مجرد تضخيم للصورة بل تجاوز الامر كل الحدود فان كان القتل في مبادي الاسلام مستوجبا لمن يستحقه كالقتل العمد فإنّ الامر كان هنا لمجرد الاختلاف في فهم مراد النص الديني كما يستوقفنا نص المقدسي عند قضية مهمة تتمثل في عدم وجود للمذهب الحنبلي عند المتقدمين من الفقهاء كمذهب فقهي قائم بذاته وهو ما تشهد به كل الكتب التى ظهرت في القرنيين الثالث والرابع الهجري' وعند هؤلاء فإنّ المذاهب الفقهية ثلاثة فقط لا غير الحنفي والمالكي والشافعي امّا ما دون ذلك فمجرد آراء فقهية لم تلزم الا اصحابها او بعض المقربين من اصحابها .

كما أنّ مستوي العقوبة مختلف بين جريمة التمذهب بغير المذهب الرسمي المذهب المالكي والتي تتحدد في نفي وابعاد صاحبها من البلاد الى بلاد بعيدة ولكن عقوبة القتل فهي ملازمة لجريمة اخرى اكثر بشاعة من الاولي وهي التشيع او الاعتزال 'ولكم السؤال ما هو السبب

الموجب للتفريق بين العقوبتين؟ إنّ الأمر يتعلق بجهة عليا تملك سلطة التقدير والتفريق؛ فالتمذهب بغير المذهب المالكي تمرد على سلطة حليفة للسلطة السياسية وهي طبقة الفقهاء واعتناق المذهب الشيعي او الاقتناع بآراء الاعتزال تمرد على السلطة السياسية وخروج على مرجعياتها الاساسية 'على اعتبار أن ان التشيع مذهب سياسي بالدرجة الاولى والاعتزال تفكير سياسي في جوهره ومنطلقه .

وفي كل الحالات فان تنفيذ احد العقوبتين يتطلب سلطتين الاولى تبحث وتفتش وتعثر على المجرم وتثبت تلبسه بالجريمة وسلطة ثانية تقوم بتنفيذ العقوبة إمّا بالنفي اوالإعدام.

وبهذا كانت سلطة الفقهاء المتفقين . مرشدة وداعمة لسلطة السياسيين 'وقد تجاوز بطشها ضرب الاعناق والنفي من البلاد الى قطع الارزاق والاستحواذ على الثروة ' وهي النخب التى سرعان ما وجدت معارضة شديدة وعنيفة حتى جهر ابن البني في وجوههم قائلا:

أهل الرياء لبستموا ناموسكم
كالذئب ادلج في الظلام القاتم

فملكتم الدنيا بمذهب مالك
وقسمــــتم الاموال بابن القاسم

وركبتموا شهب الدواب باشهب
وباصبغ صبغت لكم في العالم

ويزيد المقريزي الصورة ايضاحا بقوله "وصار القضاء في اصحاب سحنون دولا يتصاولون على الدنيا تصاول السول .... فتوارثوا القضاء كما تتوارث الضياع."

فامتلاك الدنيا وتقسيم الاموال وركوب دروب الشهب "الشهرة "وسيلته الاستحواذ على القضاء سمة متفقي المنطقة 'ولكن رجلا كابن حزم قد تجرع مرارة شديدة الغصة عندما لخص المشهد في تقرير موجز على ذلك الموضوع "مذهبان انتشرا بدءًا أمرهما بالرياسة والسلطان: مذهب ابي حنيفة فإنّه لمّا ولي القضاء أبو يوسف كانت القضاة من قبله فكان لا يولي البلاد من اقصى الشرق الى اقصى أعمال افريقية الاّ أصحابه المنتمين إلى مذهبه 'ومذهب مالك بن انس عندنا فإنه يحي بن يحي كان مكينا عند السلطان مقبول القول في القضاة فكان لا يلي قاض في اقطارنا الا بمشورته او اختياره ولا يشير الا باصحابه ومن كان على مذهبه والناس سراع الى الدنيا والرياسة فاقبلوا على ما يرجون بلوغ اغراضهم به."

وأمام هذه الحرب الشرسة التى شنّها معارضوا تنفذ الفقهاء وسطوتهم 'كان لهؤلاء الفقهاء من يدافع عنهم ويبرر سلوكاتهم ويقلل من أخطارها بل ويجعلها تصب في خدمة مصالح الأمة العليا 'ومن هؤلاء ابن جبير صاحب الرحلة المشهورة يقول مفتخرا "لا إسلام الاّ ببلاد المغرب لأنهم على جادة واضحة لا بنيات لها 'وما سوى ذلك ممّا بهذه الجهات الشرقية فأهواء وبدع وفرق ضالة وشيع الاّ من عصم الله ."ولكن ابا بكر بن العربي يرفع مستوى الافتخار وسقف المزايدة ويؤكد "خرجتُ من بلادي على الفطرة فلم الق في طريقي إلاّ ما كان على سنن الهدى يغبطني في ديني ويزيدني في يقيني حتى بلغت مصر فلم يبق بـِدْعٌ إلا سمعته ولا كفر الاّ شوفهت به ووعيته."

الوحدانية

وامام هذا المشرق متلاطم السواد بالاهواء والبدع والفرق الضالة والمغرب الناصع بوحدانية التمذهب الجاد والواضح يخفي الجهة التي تفرض كل ذلك وهي الجهة التي لها مصلحة من هذه الجادة الواضحة إلاّ أنّ رجلا كالقاضي عياض، فيؤكد أنّ منطقة شمال افريقيا كانت منذ البداية على مذهب الكوفيين مذهب ابي حنيفة النعمان "إلى أن دخل على بن زياد وغيره بمذهب مالك وبقي هذا المذهب يفشو وينتشر الى ان جاء الامام سحنون فغلب في ايامه وفض حلق المخالفين واستقر المذهب بعده "وما يشد القارئ في كلام القاضي عياض "الغلبة "و"والفض "فالأولى تعني السيطرة والثانية تؤكد تجريم التعدد وكلاهما يتضمن وجود السلطة السياسية التي بامكانها ممارسة الغلبة وتفريق حلقات ومجالس المذاهب الاخرى وبذلك ينكشف المستور ولكن سرعان ما يتقدم المقريزي بالكشف عن ملامح الجهة المستفيدة من الموضوع حين يؤكد أنّ "المعز بن باديس حمل جميع اهل افريقيا على التمسك بمذهب مالك وترك ما عداه من المذاهب " وللحقيقة فانّ تورط السلطة السياسية" المعز بن باديس "في مثل هذه الورطة كان في سياق ممارسات التمرّد على الفاطميين الشيعة في القاهرة الاّ أنّ القرار وجد تشجيعا ودعما من نخب التقت مصلحتها في فرض مذهب واحد داخليا مع مقتضيات صراع السلطة السياسية في الخارج، غير أنّ السلط السياسية لم تكن دائما مصالحها متوازنة في هذا السياق فقد لعبت ايضا وفقا لمصالحها على التناقض الحاصل في تفاصيل هذه النخب، فرجل كبقي بن مخلد لم ينقذه من سطوة الفقهاء الذين "وضعوا فيه القول القبيح حتى الزموه البدعة وتخطى كثير منهم الى رميه بالالحاد والزندقة وتشاهدوا عليه بغليظ الشهادة ودعوا الى سفك دمه"فلم ينقذه "الا تعلقه التعلق بحبل هاشم بن عبد العزيز صاحب عبد الرحمان الداخل فدفعهم عنه."وان كان بقي بن مخلد قد انقذه التعلق بصاحب الامير فإن رجلا كاحمد بن صابر القيسي فقد اختار الرحيل الى مصر بعدما ضاق صدره بوحدانية المذهب قائلا "ان اقليما تمات فيه سنة رسول الله حتى يتوعد بقطع من يقيمها لجدير ان يرحل منه."

إنّ هذا الصراع لم يبق حبيس الحدود المغاربية بل امتد الى الخارج ليجد صداه في المشرق الذي يكون قد وصلته اصداء هجومات النخب المسيطرة والواصفة اياه بانه مرتع لـ "الأهواء والبدع والفرق الضالة والشيع الاّ من عصم الله "، وسرعان ما جاء رد الفعل المشرقي العنيف والشديدليصب جام غضبه على الرموز الثقافية العتيدة للمنطقة فقد شن تلميذ المدرسة الحنبلية ابن الجوزي حملة كبيرة متهما رجلا كابن عبد البر بالخروج عن الملة والاساءة للاسلام "ولقد عجبت لرجل يقال له ابن عبد البر صنف كتاب التمهيد فذكر فيه حديث النزول الى السماء الدنيا فقال :هذا يدل على أن الله تعالى على العرش لأنه لولا ذلك لما كان لقوله معنى وهو كلام جاهل بمعرفة الله عزوجل "، وهجوم ابن الجوزي قائم على استراتيجية منظمة وليس رد فعل شخصي او اجتهاد فردي بدليل ان هجوم ابن

الجوزي بدأ بعبارة فيها الكثير من الاستهجان والتقليل من مكانة رجل مثل ابن عبد البرالذي يعتبره المغاربة من رموزهم المعرفية واحد المشكلين لنظريتهم الثقافية فوصفه ب "رجل " "يقال له " فيها الكثير من الاساءة والاستهجان ، وينتقل الى مضاعفة الاساءة عندما يصل الى وصف كلام ابن عبد البر بانه "كلام جاهل بمعرفة الله" وهو اقصى مستوى يصل اليه في الاساءة واحتقار النخب المغاربية وهي صورة مصغرة عن مكانة هذه النخب عند نظيراتها في المشرق .

وطاءة التجاذب

إنّ النص الديني بقي ولقرون طويلة تحت وطاءة تجاذب سلطة دولتين مغاربية راغبة في احتوائه ومشرقية مطاردة له وكلاهما يستغل كلما سمحت الفرصة له ريعه من اجل تأمين شرعية سلطته والامر ينطبق على كل نماذج الدول التى قامت وتعاقبت في الفضاء المغاربي ، الا ان الملاحظ في كل تلك الحقب ان النخب بقيت منقسمة على نفسها اما مسايرة لها او شريكة في مشاريعها كما كان الحال في اوج قوته في زمن المرابطين ،او انزاحت الى الولاء القبلي لمارسة سياستها تحالفا او تمردا ، ومن النخب من وجد مصيره سابقا له الى الابادة كما حدث مع شيوخ الموحدين ، ومنها

من قضى زمنا طويلا في العراك مع النخب المشرقية التى لم تستوعب هذه النخب او تفتح معها مجالات الحوار بل بقيت تعتبرها دخيلة على مجالها الثقافي وطارئة على فضاءات اشكالياتها المعرفية .

تاريخ كفاح

إنّ تاريخ كفاح النص الديني في الفضاء المغاربي يحتاج الى الكثير من التوقف عند قراءة الصراع الذي خاضته النخب التى سيطرت على النفوذ في هذه المنطقة ،واهم من كل ذلك تلك المخلفات الفكرية والثقافية وكذا النفسية التى خلفها هذا الصراع على نفسية وعقلية المثقف المغاربي ، والخطورة تكمن في كيفية الحصول على الريع النصي بهدف تبرير الشرعية الكفيلة بدعم السلطة السياسية القائمة وهذا يعني ان فرض هيمنة نخبة من النخب على المنطقة في الفضاء الاسلامي حمل في كل مرحلة من المراحل شعارًا ولونا من الالوان مثل التمذهب الفقهي او الدفاع عن السنة وحماية الحديث النبوي كشعار لرفض التقليد والتمذهب وبالتالي تمردا على سلطة نخب بعينها ، دون ان نتوقف على فترة زمنية محددة قامت فيها تقاليد للحوار او التعايش السلمي اللهم تلك الفترات التي اجتهدت النخب المسيطرة على تصديرها للمستقبل على انها فترات التعايش السلمي والهدوء والاستقرار ، الا ان التفتيش في ثنايا التاريخ المسكوت عنه سرعان ما يكشف عن زيف هذا الاستقرار الهش والمزيف ، وهو ما لم يوضع بعد على طاولة البحث والدراسة الجادة والمحترمة ، في سماء الدراسات المغاربية الحديثة .

الأستاذ محمد بغداد

التعريف بكتاب القبائل الأمازيغية.

بقلم : لخضر سيفر.

من بين أهم الكتب، التي صنعت الحدث الثقافي بصدورها،منذ أكثر من خمس سنوات كتاب: القبائل الأمازيغية- أدوارها ومواطنها وأعيانها[1]، وتندرج ضمن مشروع علمي هادف وطموح ، محل تسمية " سلسلة العصبية القبلية" [2].

صدرت الطبعة الأولى منه شهر ماي 1999م، عن دار الكتاب العربي، وكان الموعد مع الطبعة الثانية جانفي 2003، والكتاب في جزأين ، يحتوي على 530 صفحة.

تناول الجزء الأوّل، مواضيع عديدة متعلقة بالبحث في أصول سكان المغرب ومنها: "الجذور الأولى للمجتمع الأمازيغي - لغة الأمازيغ وآدابهم- الفنون لدى سكان بلاد المغرب قديما- النظام القبلي في هذه الديار-الهجرات]، ودراسة القبائل البشرية.

الجزء الثاني شمل كل ما له علاقة بالقبائل البرنسية، وألحق بالكتاب شجرات الأنساب الخاصة بالقبائل البشرية البرنسية، بالإضافة إلى الخرائط التي توضح جغرافيا – مواطن تلك القبائل في المغرب كله.

يعتبر موضوع القبائل "القبائل الأمازيغية". من المتطلبات الملحة؛ غير أنّه أهمل زمنا طويلا؛ إذ لم يظهر في سوق الكتب – خلال العصر الحديث – أي كتاب، أو دراسة شاملة- باللغة العربية- عن القبائل الأمازيغية؛ على غرار ما كتب عن القبائل العربية في بلاد المغرب. ونتيجة لهذا الفراغ الواضح. !! تدارك المؤلف الأمر بإنجاز دراسة عن القبائل الأمازيغية في بلاد المغرب الإسلامي.

لعلّ ذلك يسدّ فجوة لم تحظ بعناية كبيرة في تاريخ بلادنا؛ منذ عصر ابن خلدون؛ الذي انفرد بأوسع عمل في هذا المجال. وقد تطلب هذا العمل مدّة سبع سنوات كاملة.

ولا يعني ذلك؛ أنّ المؤرخين – في البلاد المغربية – تجاهلوا موضوعا كهذا بالتمام، بل قام بعضهم؛ مثل: الشيخ مبارك الميلي، والأستاذ عبد الوهاب بن منصور بالحديث عن القبائل الأمازيغية؛ ولكن بشكل محدود؛ أو ضمن دراسة تاريخية عامة؛ لاتخص تلك القبائل وحدها. كما قام [أساتذة آخرون؛ كالدكتور لقبال موسى،والأستاذ محمد بن عميرة بإعداد دراسات وافية؛ تخص قبيلة واحدة؛ كالكتاب الضخم المخصص لـ "دور كتامة في تاريخ الخلافة الفاطمية "للدكتور لقبال موسى؛ الذي أشار- في الفصل الأوّل منه -إلى قبائل بترية وبرنسية؛ ثم كتاب "دور الزناتة في الحركة المذهبية للأستاذ محمد بن عميرة.] أمّا المراجع الأجنبية المتوفرة؛ فقد أشارت على عينات من القبائل الأمازيغية؛ التي

أثارت إهتمام الباحثين الأوروبيين؛ فعالجوها- باقتضاب- من خلال مواضيع تاريخية عامة؛ لا تخص القبائل الأمازيغية كلها تقريبا.

وقد غطى كتاب القبائل الأمازيغية – في مادته التاريخية ــ أقطار المغرب كافة؛ دون إستثناء. كما تناول القبائل – التي عرفت في العصر الوسيط – كلها مرتكزا بصفة خاصة على ما ذكره ابن حزم باقتضاب، وما إنتشر في مصادر عربية كثيرة؛ أهمّها العمل العظيم الذي أنجزه العلامة عبد الرحمان بن خلدون. كما استعانت هذه الدراسة – أيضا ــ بما كتبه بعض المستشرقين...

وتم التوسع في هذه الدراسة؛ خلال الحديث عن الأدوار التي قامت بها القبائل الأمازيغية؛ في جوانبها: السياسية، أو العسكرية، أو الثقافية؛ مع الحرص على إبراز أعيانهم؛ بشكل إستوفى نشاطاتهم العلمية، الثقافية، والسياسية. وبذلك يكون هذا الكتاب قد أزال ــ ما أمكن – طبقات الغبار التي حجبت ملامح الأمازيغ ، وأنست الناس إنجازاتهم. ومن جهة أخرى فقد ساعد على تقديم منجزات وإبداعات عدد كبيرمن عباقرة الأمازيغ، وعظمائهم؛ إلى أبناء هذا الجيل الجديد.. لكي يتعرف على نهج أسلافه، وما تم تحقيقه ــ بواسطتهم – من كنوز أثرت التراث العربي الإسلامي؛ دون تعصّب، ولا تحزب، ولا إنكماش، أو تنكر... وسيجد القارئ بين يديه عينات أدبية في منتهى الروعة؛ من إبداع أبناء هذه الأرض الخصبة؛ التي أنجبت عبقريات؛ تسابقت في دروب العطاء و الإبداع البناء، في سبيل تشييد صرح الحضارة العربية الإسلامية؛ شرقا وغربا.

وكانت إسهاماتهم عظيمة الشأن، كريمة، المنبت، دائمة الفائدة. وتم ضمن هذا العمل عرض المنابع؛ التي يمكن أن ينهل منها كل دارس لتاريخ البلاد المغربية وسكانها؛ منذ العهود الأولى.

وعليه فما تقدّمه المادة التاريخية – حتى الآن – لايخرج عن نطاق أربعة أنواع من المصادر هي: المصادر اليونانية، والرومانية، والعربية، ثم العينات الأثرية... تلك العينات التي حاول بعض الفرنسيين تطبيقها. المهم؛ أنّ تلك المصادر تتكامل ولا تتعارض؛ وإذا ظهر التباس ما؛ فلن يكون مبعثه المصادر؛ بقدر ما يتسبب فيه المستعملون لتلك المصادر.. لأنّ مرد الألتباس – في حالات كثيرة – يرجع إلى تلك التأويلات التي سلطت على المادة التاريخية، أو عندما يكتفي الدارسون بنوع معين من المصادر؛ دون الأنواع الأخرى. الأمر الذي يطلق العنان للأهواء والميول المشبوهة.. ولمنع الانزلاق في الاتجاه الخاطئ؛ لزم علينا تناول الموضوع بحذر وشمولية...

وأولى المصادر المكتوبة زمنيا – عن المغاربةالقدماء؛ هي المصادر اليونانية؛ غير أنّها لاتفي بالحاجة المطلوبة؛ نظرا لمحدوديتها، واقتصارها على حيز ضيق؛ لا يتجاوز جهات برقية؛ حتى وإن كان هيرودوتس قد تعرّض – باقتصار شديد – لما سمعه عن منطقة الطاسيلي؛ إلا أنّه لم يزر تلك الجهات؛ كما حصل في برقة، ومصر، وغيرها من الأقاليم؛ وإنّما اكتفى بنقل أخبار فزان و التاسيلي مشافهة.

وعليه.. فمعلوماته لم تكن واسعة، ولا دقيقة في هذا المجال. وكل ما ذكره؛ هو بعض أسماء القبائل المتواجدة في تلك الديار. كما تكلم بكلمات موجزة: عن قبائل كانت تشتغل بالصيد؛ إذ يركب أفرادها عربات؛ تسحبها أربعة أحصنة؛ يطاردون بها طرائدهم..

وبعد المصادر اليونانية؛ تأتي المصادر الرومانية؛ وهذه المصادر محدودة العطاء أيضا؛ ولاتهتم إلا بالجوانب؛ التي يمثل فيها الرومان الأدوار الأولى؛ كما أنّها محتكرة من قبل الأوروبيين، والفرنسيين على الخصوص؛ نظرا لقصر باع الدراسات المغاربية عامة، والجزائرية خاصة، واكتفائها بالمراجع الفرنسية؛ على الرغم ممّا تحمله من شحنات سياسية؛ تخدم إحتلال فرنسا لبلاد المغرب.

ومن هذه الكتابات الفرنسية - المعتمدة حاليا من طرف كثير من الباحثين- مايمكن وصفه بالنزاهة، ومنها ما يميل إلى التعسف والمغالطة.. ولا يتسع المجال لإحصائها، والتعليق عليها؛ ولكن يمكن ذكر عينتين منها؛ على سبيل التوضيح، فالمؤرخ الفرنسي "شارل أندريه جوليان " ch.andré julien، يتقرب – بعض الشيء- من الموضوعية؛ حسب رأي عدد من المحللين؛ حتى وإن صرح ببعض الأحكام التي لا يقرها عليه كثير من المؤرخين. وفي الجانب المقابل يقف "إيميل فيليكس غوتييه" E.F.GAUTIER موقفا متعسفا، تغلب عليه روح المغالطات والإرتجال في أغلب الأحيان؛ وهذا بإعتراف زميله "أندريه جوليان" الذي يتهمه بالمغامرة، و المخاطرة في الأحكام كما يقول.. ومن يراجع كتبه؛ سيكتشف تعسفه ومغالطته بسهولة..أمّا أوسع المصادر شمولا، وأكثرها أهمية، وأفضلها عناية بالمغاربة؛ فهي المصادر العربية؛ التي تناقلها وكتبها المؤرخون، والنسابون العرب والأمازيغ باللغة العربية.

ويوجد في هذه المصادر الغث والسمين..إذ كتب جلها كان سائدا في ذلك العصر؛ وقد نقده ابن خلدون في مقدمته؛ ولا داعي لشرحه هنا.. وإلى جانب كثافة المصادر العربية السطحية توجد مصادر أخرى في منتهى الدقة والموضوعية؛ ولكنّها قليلة؛ منها- على سبيل المثال- "جمهرة أنساب العرب" لابن حزم"، و" البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب" لا بن عذارى، وكتاب" العبر وديوان المبتدأ والخبر" لعبد الرحمن بن خلدون؛ وكتب أخرى عديدة..وبالجملة؛ فقد احتلت المصادر العربية مكانة مرموقة بين المصادر الأخرى؛ لأنّها تنفرد بمعالجة تاريخ المغرب بكافة سكانه: أمازيغا كانو أم عربا. ومن هنا تأتي أهميتها.. ومن ثمة يسهل فهم الأسباب التي جعلت الباحثين والمؤرخين الأوروبيين يتسابقون بلهفة حثيثة؛ لاقتنائها ودراستها ونقدها. كما تعتبر هذه المصادر العربية؛ بمثابة المعين الرئيسي للدارسين المحدثين؛ في البلدان المغربية، وفي غيرها.

وآخر المصادر؛ هي العينات الأثرية؛ التي أكتشفت في بلاد المغرب، ومصر، وجهات أخرى. وقد تعمّق المشتغلون بها في بحث مواضيع أنثروبولوجية، وتفسير الأنشطة الحضارية والتاريخية؛ بالإضافة إلى بعض الأبحاث المخبرية؛ قصد تتبع السلالات البشرية. وقد إحتكر هذا الميدان

العلمي – في السابق – بعض العلماء الأوروبيين؛ إلاّ أنّ أبناء البلدان المغربية شرعوا مؤخرا في الإعتناء بهذا الميدان؛ وإن كان ذلك بجهد محتشم .. وما يعيب تلك الدراسات؛ أنّها تستند إلى نظريات جنسية وانثروبولوجية؛ لم ترق إلى الحقائق الثابتة. ومع هذا تبقى تلك النظريات محل بحث وعناية؛ لأنها قد تصنع المفاجآت... وربما أضحت أصدق من روايات الأخباريين الخالية... وعليه؛ فقد وجب علينا مراعاة المنهج الصحيح؛ الذي يحتم العودة إلى قدر معقول من تلك الأصناف جميعها.

أعطى كتاب القبائل الأمازيغية الأولوية للمصادر ذات المصداقية؛ حتى وإن لم يهمل المصادر الضعيفة فتناول الأستاذ بوزياني الدراجي، في كتابه القبائل الأمازيغية من جوانب عديدة، فذكر مواطنها الأولى، وما إستوطنته من مواطن جديدة، وأدوارها السياسية عبر مختلف مراحل التاريخ.

ورغم أن الموضوع واسع جدا، يحتاج إلى عشرات المجلدات، إلا أنّ الأستاذ بوزياني قدم عملا شاملا وجامعا في حدود 530 صفحة من القطع المتوسط.

يعتبر كتاب القبائل الأمازيغية، بمثابة دليل قاطع على الالتحام البربري العربي ولعلّ ذلك الهدف الأساسي الذي عمل المؤلف على إظهاره، إذ كتب يقول: "... مع هذا فقد حرصت على إبراز عينات كهذه، لكي تكون منطلقا لغيري، كما تكون رسالة صريحة للذين يشككون، أو يتجاهلون الثورة العلمية، والثقافة العظيمة، التي إنبثقت من بلاد المغرب، وسطع نورها على البلاد الإسلامية غربا وشرقا، حيث أضافت إلى سجل التراث الإسلامي صفحات ذهبية، أفادت أجيالا وأجيالا، ولكنّها في صمت غريب...".

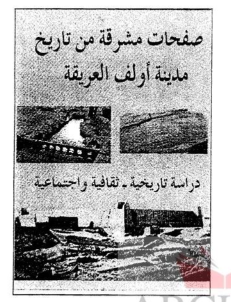
والمتصفح للكلمة الأخيرة التي تضمنها الكتاب، يصطدم بحقيقة مرة، وهي النزيف الذي لحق عبر العصور، دون انقطاع، العبقرية الأمازيغية، التي لا تسقر عليها حال في بلادها، مجرد تدهور أولى علامات الابداع، ويعتبرُ المؤلف ذلك راجعا إلى القوّة الخفية الطاردة لكل عبقرية تظهر في بلاد المغرب – باستثناء الأندلس- فتجبرها أخيرا على الهجرة إلى بلاد أخرى، وهنا يحق لنا التساؤل: هل كانت بلاد المغرب بمثابة المشتلة؛ التي تنبت فيها العبقرية ولكن شيئا ما في تلك البيئة – يمنع إستمرار نموّها؟ التي إذا لم تتعرض للذبول والأندثار، إذا بقيت في تلك البيئة... وعليه تضطر إلى الهجرة نحو بيئة أخرى قابلة لنموها وازدهارها فإن كان هذا غير صحيح – يتساءل المؤلف- فبماذا نفسر انتقال عباقرة هذه الديار وهجرتهم، مجرد ظهور بوادر النبوغ الأولى فيهم.....؟؟

والجواب هنا- يضيف المؤلف، ربما أستتر خلف النزعة القبيلية أو القبلية، صاحبة الدور الخطير في هذه الظاهرة السلبية..فالمحيط القبلي عاجز بهذا الشكل.

على ما يبدو-أنّ العبقرية المستنيرة، حتى ولو كان ميلادها داخل النظام القبلي ذاته...ذلك النظام الذي أهملها بعد ولادتها، ويعجز عن توفير شروط التنمية وتطويرها بل قد يحدث – في أحيان كثيرة – تناقض، وتضارب في فهم الحياة، وعليه، يشعر العلماء، والعظماء بمضيق داخل وسطهم

القبلي، فيهجرونه نهائيا، ويتحولون نحو أوساط أخرى متحضرة، ومتقدمة إجتماعيا، فالراجع أنّ هذا التفسير الأخير هو الأسلم، يضيف، إذ يكشف عن وجود مجتمعات جاذبة للعبقرية والعلماء من كلّ الجهات، ومجتمعات طاردة لها، على الرغم من منبتها فيها.

ولم يفت الأستاذ الدراجي، بحكم خبرته في التراث الثقافي المغاربي أن يلفت النظر إلى ذلك الكم الهائل من المؤلفات والنصوص الأدبية والفلسفية والدينية، التي تزخر بها مئات المجلدات، والتي كتبت جميعها باللغة العربية، من طرف علماء أمازيغ، عملوا على عاتقهم مهام جليلة، وثقيلة، لكي يرتفعوا بالثقافة العربية الإسلامية إلى مراتب سامية بين الثقافة الإنسانية، فنعم ما سعوا إليه.







عظام الأذن الباطنية

كيانا دافينبورت

ولدت كيانا دافينبورت ونشأت في كاليهي بهاواي. نشرت ثلاث روايات: حوارات سمك القرش (1995) وأغنية المنفى (2000) ومنزل العديد من الآلهة (2006) كتبت روايتين بالألمانية: الأولى عام 2001 بعنوان « غناء الضائعات » والثانية عام 2003 بعنوان « نساء سمك القرش» نشرت قصصها على نطاق عالمي وصدرت ضمن المختارات الأدبية التي نالت جائزة و.هنري عامي 1997

و1998 وجائزة بوشكارت عام 1998.

كانت زميلة بقسم الأدب بمعهد هارفارد رادكليف بانتينج عامي 1992 و1993. وفي عامي 1997و1998 أصبحت كاتبة زائرة بجامعة ويسليان. فازت بمنحة أدبية من هيئة المنح القومية للفنون. تعيش الآن ما بين بوسطن وهاواي.

نشرت « عظام الأذن الباطنية» لأوّل مرّة عام 1999 بمجلة ستورى وظهرت في أفضل القصص الأمريكية 2000

وفي القصص الفائزة بجائزة و.هنري 2000. تقول دافينبورت عن هذه القصة: "كل أسرة تمثل عملاً أدبياً من تلقاء نفسها بيد أننا لا نود أن نحكي بعض القصص لرغبتنا في الفرار منها.

أمّا عن هذه القصة، فقد أقبل الماضي في النهاية ليقرع بابي في الثانية صباحاً مطالباً بالدخول".

يضرب البرق فتنشطر امرأة إلى نصفين. يتراءى خط متعرج من الأيونات وتعلو صرخاتها عند انقصاف عظامها. أتذكر السماوات وهي تطقطق. يهوى طاووس مشوى من أعلى إحدى الأشجار. أذكر أن شَعر أحدهم أزرق وأشعثٌ كما لو كان شعراً مستعاراً. هل ما تعيه ذاكرة المرء هو بالفعل ما جرى؟ يقول الخال نوح إن كل لحظة تنطوي على حقيقتين. انحدرنا من القبائل الفظة التي سكنت الجبال واياناي الواقعة بالساحل الغربي البري للجزيرة. هنا

أنتجتْ عشائر السكان الأصليين المنبوذين والمجرمين وإن حملت بلداتنا أسماء مثل لالابيز وماكاها ومايلي ونانا كولي ولوالوالاي. في نانا كولي تدلى أحد الأودية تدلي الأرجوحة بين الجبل والبحر، وبه وُلِدتُ في منزل معروف برجاله المحطمين.

قبل ولادتي بأمد طويل رجع جدي إلى البيت قادمًا من الحرب العالمية الأولى بعد أن طيّرت الطلقات أنفه. بنى له الأطباء أنفاً معدنية كان يخلعها ليلاً قبل أن يخلد إلى النوم. زعم الناس أنها تسببت في جنون جدتي التي كانت ترقد تحت وجهه الخالي. أتى خالي بن من الحرب العالمية الثانية فاقداً ذراعه. أمّا أخوه الأصغر نوح فقد عاد من المعركة بكوريا وهو صامت صمت القبور. في النهاية رجع ابن خالتي كيمو من فيتنام حاملاً معه ثماني عشرة أو نصة من الشظايا التي انتزعوها من رجله قبل بترها.

عندما انتهى الأمر بجدتي إلى قضاء نحبها بمستشفى المجانين، قدِم الناس من كل حدب وصوب جالبين سلال الطعام. قعدوا يتفرجون على رجالنا كمتفرجي حديقة الحيوانات. أفرط جدي وأولاده في احتساء الخمر فتعروا وراحوا يهذون ويرقصون في رشاقة همجية بينما علق الضوء فيما خلفته أطرافهم المقطوعة من فراغ فتوهجت تشوهاتهم. تصارعوا مع كلاب صيد الخنازير وطرحوها أرضاً. لعبوا بأنف جدي، يرمونها ثم يلتقطونها، ريثما انصرف الجميع إلى بيوتهم.

عقب رجوع جدي من الحرب امتهن مهنة إصلاح التوابيت بمستودع ماركليز مورتشواري لحفظ الجثث، وهكذا ترعرعنا ونحن نستمع لحكاياته عن الجثث – الجثث الملوثة تماما وتلك الممتلئة بالغرز من غير ذي جدوى. سمعنا عن نساء توفين قبل موت أجنتهن وعن رصاصات اخترقت صدور الشباب. وأثناء سرده لقصصه المخيفة تطايرت الأشياء من آن إلى آخر من نوافذ منزلنا كسكين المطبخ لمّا كان أخوالي به والزجاجات المصوبة نحو كلاب تقلب في النفاية. وذات مرة طارت كيكي من إحدى النوافذ. قذفتها أمها، خالتي أفا، إحدى بنات جدي.

كنّ خمسًا من الحسناوات العنيدات يقظن بهواي، شهيرات بطول الساحل. بوا وجنجر وجيد وأمي ليلى وأفا التي كانت أكثرهن استحواذاً على انتباهي. اشتغلت أفا وأمي بالرقص في الملاهي. تميزتا بأرداف ثقيلة وببشرة عسلية. كانتا ترتديان ملابسهما كل ليلة وتتوجهان إلى صالات الرقص. كانت أفا تضع بودرة بلون الأرز على خديها وذراعيها في محاولة لتفتيحهما في حين تزم أمي شفتيها المثاليتين لتلونهما بأحمر الشفاه. كنت أحلم أحياناً أني أرتفع بمنأى عينيّ أمي لأنسل إلى جلدها. أتحرك بسلاسة في الصالات بدماء مليحة مختلطة وألف ساقيّ حول فخذين يوجهاني على أرضية الصالة.

حضر والد كيكي في بعض الليالي، كان طبالاً فلبينياً وسيم الملامح. كان يغلق باب حجرة أفا من دونه فيرتفع غناء زنبرك السرير ويعلو التأوه البشري في صورة نداء واستجابة. ثم يتناهى صوته وهو يصفعها فتتعالى سلسلة من الصرخات. يصوب جدي بندقيته التي كانت تصيد الخنازير فيهرع الطبال إلى الطريق. ذات ليلة ظهرت أفا

بالزقاق، كانت تقهقه وقد تدلى ذراعها حول خاصرة رجل جديد يجوب الآفاق على دراجة بخارية ماركة هارلي. طوح جدي بحقيبتها في الفناء ثم أغلق الباب. جاءت بعدها بأسابيع تتوسل إلى جدي فسمح لها بالعودة. وقفت في المدخل تنفض رماد السيجارة وتتخلص من زجاجات العطور. لقد كنت أهيم بها لفترة من الوقت.

في يوم من الأيام ضربتْ كيكي بكل عنف من غير أدنى داع فانقلبتْ الفتاة على جنبها وحطت برأسها على الأرض. دارت حدقتا عينيها في محجريهما وابيضتا، حركة أوقعت في نفسي الذهول. ران السكون في تلك الليلة؛ وانتبهتْ حواسي لما يدور حولي. ثم حدث أن سار جدي نحو الكرسي الذي جلست أفا عليه ورفعها بالكرسي فوق رأسه ملقياً كليهما عبر الحجرة. فما كان منها سوى أن تمددتْ مكانها وقد ارتسم خيال عظمة خذها على الأرضية.

كان أبي عازف ساكسوفون على المراكب التي طافت بسواحل الجزر. عندما كان يرسو بالميناء، كان يروق له أن يفاجئ أمي بأن يتسلق نافذتها. وعقب مغادرته المكان، كانت تلزم الفراش لعدّة أيام. أما أنا فأجلس مع ابنة خالتي كيكي خارج حجرتها لنستمع إلى غطيطها الرقيق. لقد نشأنا وثيقتي الصلة وحسبنا نظرة نرنو بها لبعضنا بعضاً كي نستشعر الأمان.

تواصلتْ وتيرة الحياة في نانوكولي. تتابعت طلقات النار وما انفكت عصابات الموت تقتل بركلات الكاراتيه الدائرية. سيق مزارعو الماريجوانا إلى سجن هالاوا بينما ولدتْ الفتيات في مراحيض المدارس الثانوية. بيد أن سحر ناناكولي لم ينقطع هو الآخر. إذ كنا نصطاد الخنازير البرية مع أخوالنا ونستمع لغناء كلاب الصيد أعلى جبال اليشم. ما أجمل الليالي التي كنا نصطاد فيها السمك على ضوء المشعل فيما يصدح الكبار وتلتمع العضلات البرونزية المجهدة من حمل الشباك الزاخرة التي تقطر المياه من أطرافها. وداخل الأكواخ المسقوفة بالصفيح تمايلت النسوة وهن يجهزن الوجبات على مواقد صدئة بينما تراءت ظلالهن ضخمة على الجدران.

حينما ساقت البنات الخمس رجالهن إلى البيت، جاش منزلنا بالدراما الإنسانية واهتز بها. وهم لفي أسرتهم في الصباح، كنتُ وبنات خالتي نصقل شفاهنا بعصير التوت فتتلون بالأزرق كالغيلان، ونكشط العفن الأخضر عن الجدران لنلطخ به جفوننا، ثم نثبت فرع شجرة في شعرنا وترقص كل اثنتين معاً رقصة بطيئة مثلما يفعل الكبار.

عاود زوج أفا الظهور. أتتنا رنة إبزيم حزامه حين تهدل بنطلونه على مؤخرة سريريهما. ندت عنهما أصوات الغرام ثم وكما هو متوقع صيحاتها. لسنوات عديدة اعتبرتُ هذا الرجل مسؤولاً عن حدّة مزاجها. لكني أفطن الآن أنها كانت مفعمة كلية بجينات جدتي، إذ كانت حامية الطباع. ففي مرة من المرات ضربتْ رأس كيكي بمقلاة حديدية وفي مرة ثانية حلقتْ شعر رأسها تماماً عقاباً لها على كذبها. وذات يوم أمسكتْ بيد كيكي فوق لسان من اللهب مما حدا بخالي نوح إلى دفعها نحو الجدار.

كر العام بعد الآخر. شاهدته ينزوي عن العالم مراقباً إياه

من نافذة ازداد لمعان عتبتها لكثرة اعتماده عليها خلال تلك السنوات. لم تعد ذاكرته تعي كوريا. ولمّا كنا ننوّه بتلك الحرب، كان نوح يقطب جبينه سائلاً إن كنا قد اختلقنا المسألة برمتها. ولأنه نبذ الماضي، فقد تصاعد وعيه بالحاضر تصاعداً حاداً فانصب انتباهه أكثر فاكثر على أفا.

رغبتْ خلال نشأتها في أن تصبح سباحة أولمبية لكنّها غدت جميلة الوجه فاكتشفتها صالات الرقص. قال عنها الناس إنّها تشبه الممثلة لينا هورن. رُزقت أفا طفلاً ثانياً. كان الأب رجلاً صينياً رشيق القوام مشهوراً ببراعته في رقص التانجو وكان أكبر مني ومن كيكي بخمس سنوات لا غير. طرد جدي أفا مجدداً فلم يسعها أن تبلغ العيادة قط. انزلق طفلها في المقعد الخلفي للتاكسي الوحيد بناناكولي فيما جثا السائق بين الشجيرات وهو يتقيأ.

حكت لنا أفا بعد ذلك بأمد طويل أنها عضت الحبل السري وقلبتْ الطفل وضربته حتى علت صرخاته ثم دثرته في قميصها. جلستْ بعدها بمقعد السائق دافعة بسترة الرجل بين رجليها ثم سرقتْ عربته. مرت عليّ السنوات وأنا أتخيلها تسرع بعربة فورد صدئة وطفلها المولود من دقائق يصرخ حتى الإحمرار في حين تُغيّر هي سرعة العربة وتقاوم آلام المشيمة.

اختبأتْ وراقص التانجو في الحي الصيني وعاشا من بيع قطع التاكسي المفككة. عندما قبضتْ الشرطة عليهما في آخر الأمر، بعث جدي بالكفالة عن طريق البريد فأطلق سراح أفا مع وضعها تحت المراقبة ثم أحضرها جدي إلى البيت. كان الطفل، وكانت قد أسمته تاكسي، جميل الملامح، حينما انحنت كيكي لترفع أخاها الصغير، هجمتْ أفا عليها محذرة:

"سأكسر ذراعك إن لمستيه!"

استقامت كيكي وحدجتْ أمها بنظرة ثاقبة ثم قالت: "ثقي أني لن أعاود مطلقاً الاقتراب من صغيرك الحقير".

كانت تلك أوّل مرة أشهد فيها طبع كيكي الحاد. وقعتْ عيناي على شيء آخر يومذاك. فقد أمست مشيتها واضحة للعيان. انصرمت سنوات عدة وهي تميل قليلاً أثناء سيرها وكأن قدمها اليمنى قد حُرمت من كعب طبيعي. كل سنة تزداد المشية المائلة وضوحاً. اصطحبها جدي إلى طبيب عظام فلم يجد علتها غير أن أخصائي الأذن أعلن أن توازنها ليس سوياً، فالعظام الصغيرة بأذنها الباطنية مدمرة على نحو غير قابل للعلاج. اجتررت الذكريات: كيكي وهي تطير من النافذة لتسقط على رأسها، أمها وهي تلوح بمقلاة حديدية كمَنْ يلوح بمضرب كرة البيسبول، يد كيكي ذات الندوب المتخلفة عن لهب النار والتي أطاحت بفرصتها للخلاص. زحفتُ إلى سريرها واحتضنتها.

شحت أمطار ذلك الصيف فبعثتْ الغزلان أصواتاً أشبه بنباح الكلاب وهبطتْ في حركات مضطربة من فوق الجبال لتلعق نوافذ المحلات مكيفة الهواء. ارتفع صوت كالأزيز من جراء تبول كلاب الصيد على القطران. زحفتْ النموس تحت منزلنا ثم طفقتْ تسعل وتمص الأنابيب. وفي غمرة هذا الحال، وفد أبي، -أبي- كلمة لم تخفق مرة في إطباق فمي. أقبل بعيونه الداكنة وأغلق باب حجرة أمي. أعلم أنه أحبها في وقت ما. لا أظنه كذب عليها بيد أني أخال هذا الزمن قد ولى.

رفعتُ ستارة النافذة لأرقب ضوء القمر المنعكس على قدميّ. استدعى خيال أبي وهو يذرع حجرة أمي منبئاً إياها أنّه لن يعود مرة ثانية. تفكرتُ في أحوال الناس، كيف يظهرون في حيواتنا ثم يختفون وتساءلتُ عن القوى المتحكمة فيهم. تبدى في مخيلتي جني سماوي ضخم يفرك ما يحمل البشر على الغدو والرّوح. غادرها فتظاهرتْ بالموت كالعهد بها. حسبتها تمثل دوراً من أدوارها. انتحب جدي لليالي عديدة بلا انقطاع ثم واريناها الثرى. لم تمض فترة طويلة بعدها حتى آويت إلى الفراش على صوت إعصار توالى لثلاثة أيام.

اكتشفتْ كيكي الرقص وهي في السادسة عشر ربيعا، اكتشفتْ أنها لا تعرج أثناء الرقص. جعلتْ تضوع منها رائحة الكولونيا التي يتعطر بها الرجال بعد الحلاقة. كان أحدهم يعلمها رقصة التانجو.

في إحدى الليالي ركعتْ بحذاء سريري. "أنا! أنا أحب جَمّ، ابو الصغير تاكسي."

جلستُ وقد بلغ بي الاندهاش مداه. "أجننت؟ ماذا عن أمك؟".

"هي لم تحبه ألبته أو تحب غيره".

حاول جم أن يشرح الأمر لأفا. أدركنا ذلك بعدما انطلقت صرخاتها. أخذنا في العدو على الطريق حتى الوادي ووصولاً إلى الممرات النائية بالغابة التي ابتلعتنا. أمضينا الساعات نعترش جلاميد الحمم البركانية متشبثين بالجذور والكروم المعقدة. خلصنا إلى ملجئنا الكائن خلف أحد الشلالات. منذ سنوات خلت حينما واتتنا الشجاعة أوّل ما واتتنا للمجيء إلى الشلالات، اكتشفنا خلفها كهفاً مرعباً مغطى بالطحالب ومليئاً بالعظام المبعثرة في كل مكان.

أما الآن فقد زحفنا خلف تلك الستائر الضخمة لنسقط من الإعياء داخل الكهف، داخل التجاويف التي شكلها الإنسان من مئات السنين. أضاءت العظام في العتمة بألوان الأخضر والأزرق. استلقينا جنباً إلى جنب شاعرين بدفء الشمس الذي التهمته الأرض. عدنا أطفالاً مرة ثانية وقد بات مهدنا من الحجر.

"أحيانا ما أبصر أشياء غريبة "، أفضت كيكي في نبرات هامسة. "آمل ألا يروني... آمل ألا يطاردوني."

كنت أعرف أنها تخاف أن ترث مزاج أمها العنيف. "هل تظنين أن جدتي فعلت نفس الشيء مع أمك؟ "

"لعلها. ربما لو حلقتْ أمي شعرها، سنرى الندوب".

مكثنا خلف الشلالات طوال الليل، وخلال تلك الساعات حاولتْ كيكي أن تبدل حياتها، أن تخلعها مثلما تخلع المعطف وتخلفها وراءها.

"أنا الآن امرأة. إن ضربتني مجدداً، سوف أرد عليها".

اليوم التالي اندفعنا كالطلقات خارج تلك الشلالات فغمرنا الزبد الهائل وأقدامنا تتقدمنا نحو نهر يدوّم. ارتدى جدي كابه الأخضر الواقي من المطر وخرج باحثاً عنا إلى أن عثر علينا منهكتى القوى على الشاطئ. سرنا إلى البيت كالمحاربات كلنا عزم وإصرار.

لا بدّ أنّ أفا قد شعرت بما يقع، إذ لم تأت البتة على ذكر جم. إلا أنها كانت تقف ليلاً بغرفة كيكي مسددة نظرات شاخصة نحو السرير الفارغ. وذات يوم صك مسامعي صراخ تاكسي ثم شمل الصمت المكتوم. بانت على يديه ورجليه دوائر زرقاء لم

تكن سوى كدمات صغيرة في حجم القرصة. لاحظها جدي هو الآخر فراح يلقي بالكراسي ثانية آمراً أفا أن تخرج بلا رجعة قائلاً إنّه سيربي أطفالها. جثتْ على ركبتيها وصياحها يرتفع وكذا توسلاتها.

استسلم جدي بطبيعة الحال وبقت أفا بالبيت. ثم شرع أفراد الأسرة في التشتت. إحدى الأخوات ركبت عربة يقودها سائق خاص ولم نرها مطلقاً مرة ثانية. أخرى ترهبنت بالكنيسة الكاثوليكية. الثالثة تزوجت رجلاً من جزر ساموا يكسب رزقه من بلع النار وطالما فاحت منه رائحة الجازولين. أما ابن خالتي كيمو الذي كان يمشي على ساق واحدة فقد باغتنا كلنا بالتحاقه بالجامعة الكبيرة في الجزيرة. سرعان ما لم يبق غير أفا ونوح وبن، مجموعة متنوعة الطباع من أبناء الخالة مكثت مع جدي.

أنشأ يشكو من أنفه فأعطاه الأطباء أنفاً جديدة، أنفاً ترقيعية قبيحة بدت كالحقيقية بشكل غريب. فاحت منها رائحة بلاستيكية كريهة وانتابته بسببها الآلام. بعدها لم ينتبه أي شيء، إذ داهمتْ الغرغرينا قنواته الأنفية. وقد بلغ من تشوه وجه جدي ثمّ عاجله الأجل إن دفناه وهو يرتدي قناعاً. أعددنا جثمانه للدفن، فألبسناه بذلته الكتان البيضاء التي حال لونها بفعل الفطريات ووضعنا ورقة شجر طويلة على صدره لتؤمّن له رحلة آمنة. عادتنا العشائر من الساحل بطوله ومال الناس على تابوته في محاولة منهم لرؤية الوجه المقزز الذي ستره القناع. التفت أعناقهم وهم مستقرون على مقاعد الكنيسة ليتفرسوا فينا كما كانوا يفعلون زمان.

لبثتْ عيناي مسلطتين على أفا التي لم تزل تنعم بجمال أنذر بالخطر. جلس تاكسي جوارها، كان طفلاً خجولاً عصبياً في الخامسة من عمره إلا أنه اتسم بنحافة أبيه ورشاقته. حظيتْ أمي بمكانة الإبنة المفضلة لدى جدي لكني أخال أفا أشدهنّ حباً له. تحركتْ نحو تابوته وصوتها يزداد بشاعة وقوة.

"أبي! كيف لم تقدرني حق قدري مطلقاً كل هذه السنين؟ دوماً تصرخ فيّ مخبراً إياي كيف أربي أطفالي؟ كيف لم تحبني كل هذه السنين!".

هزت التابوت بقوة محاولة أن ترميه على الأرض. هرع القس رايلي من المذبح وحاول أن يشدها إلا أنّ أفا رفعته وطرحته بكل عنف حتى إنّه تزحلق على الأرضية. صاح خالي بن وأسقطها بضربة من يده. في تلك اللحظة دنت كيكي من تاكسي وأخذت بيده ثم ما لبثتْ أن أخرجته من الكنيسة وهي لا تفتأ تمشي تلك المشية غير المتوازنة المائلة يميناً. دفنا جدي وأعدنا أفا إلى البيت. جلستْ في غرفتها تصدر الهمسات وتتأرجح يمناها ويسراها.

في إحدى الليالي وقفتْ عند مدخل حجرتي ثم تسللتْ مقتربة مني وربتتْ على يدي في دقة حالمة.

"كان أبوك رجلاً جد مؤذياً. مرة وضع سحلية في حقيبة يدي. آه، كان هو راقصاً بحق!"

لم أقو على الحراك. داخلني إحساس بأن فمي مخيط.

مالت بجسدها لتقترب مني فأبصرتُ حشو أضراسها، سوداء مزرقة كالحمم البركانية، وشواطئ اللعاب الملتصقة بسقف فمها.

"لقد فزت به أولا لكنّه لم يكن ذا قيمة. كان يتنفس فقط. فتنازلتُ عنه لأمك."

وجهتْ نظرة محملقة إلى عينيها مباشرة "لقد انتحرتْ، أليس كذلك؟ "

أجل! كانت حاملاً. "طوحت برأسها إلى الخلف وأرسلتْ ضحكاتها.

"الرجال لا قيمة لهم ولا وزن."

"لعلهم يخشونك، "قلت. "حتى كيكي تخافك. يجب عليها أن تمقتك... كل تلك الندوب."

عاود الضحك أفا. "إنّ الندوب تجعلها مثيرة للإهتمام."

ثم استحال جلدها مشدوداً فظهرتْ عظام خدودها وكأنها تضوي لتصبح مفاصلاً. "أين ابني تاكسي؟"

"لن أخبرك."

قبضت على معصمي وهزته كالهراوة. "أعيديه إليّ وإلا سأضرم النار في هذا المنزل."

مضت عدّة أيام كانت السيارات تقبل فيها بطيئةإلى شارعنا ثم ترحل. إذ ولدتْ كلبة من كلبات الصيد اثنى عشر جرواً فعرضناها للبيع. خرج رجل يرتدي كالنسوة لابتياع بعض الإكسسوارات فانتهى به الأمر إلى شراء اثنين منها. التقت عيناه بتاكسي مع كيكي وجم وهم يتدربون بصالة الرقص المسماة كاسترو. "يالّه من فريد إستير صغير!"

ما أن طرق ذلك الكلام أذنيها حتى تسلقتْ أفا خارج نافذتها وسرقتْ شاحنة الرجل المخنث. ألفتْ تاكسي نائماً بسيارة جم بجانب صالة الرقص. لم تجد مكاناً آخر لتفر إليه فقصدتْ البيت وحبستْ الصبي معها في غرفتها. أطلق الصبي صرخاته في بادئ الأمر غير أنها هدّأت من روعه وحملته وهزهزته مثلما تفعل الأمهات. راقبتُها من ثقب المفتاح.

ناشدناها ليوم كامل أن تفتح الباب وقرعناه بكل ما فينا من قوّة. ثم أسدل بن حبلاً مربوطاً بآخره زجاجة لبن من الطابق الثاني وحتى نافذتها. فتحتها أفا بالقدر الذي سمح لها بانتزاع الزجاجة. انقضت ثلاثة أيام ونحن نمرر لها سلال الطعام المتدلية من الحبل. استخدمتْ والطفل دلواً لقضاء حاجتهما مفرغة إياه من النافذة كل ليلة. وصلتنا أصواتهما وهما يضحكان ويصدحان بأغاني الأطفال. ولمّا نادينا على تاكسي باسمه، أجابنا. كان وأمه يلعبان معاً.

أدرك بن نفاذ الصبر. وفيما كانت أفا والصبي نائمين ليلاً، حاول فتح بابها بأن يفلق مفصلات الباب بإسفين. وذات يوم بينما كانت تمد يدها خارج النافذة لتحصل على طعامهما، حاول بن أن يكسر الباب.

اعترى أفا السعار. "لن تأخذ ابني! لقد حذرتك! حذرتك!"

كانت صرخاتها غاية في البشاعة حتى إن كيكي سجدت على ركبتيها تصلي بصوت عال. نادينا عليهما بالساعات ثم انتهينا إلى كسر الباب. كانت مستلقية في الركن مع طفلها المخنوق. شرطتْ عنقها في محاولة منها لقطع شريانها. التقط نوح الطفل الذي تبدل لونه بلون الدم وحمله خارجاً ثم جلس في ضوء الشمس وهو في أحضانه. كان يفتح فمه ويغلقه كما السمكة ويؤرجح الجثة للأمام وللخلف.

دفنا تاكسي إلى جانب جدي ولحقتْ أفا بجدتي بمستشفى كانيوى الحكومي. كان الناس يقودون سياراتهم بحذاء منزلنا ليلتقطوا الصور. أسرعتُ خارج المنزل حاملة كاميرا جدي وصورتُ مَن يصوروننا غير أنّ الصور طاردتني مقتفية أثر حرارة

جسمي شأنها شأن أسماك الموراي. صفقتُ أعدو في أحلامي. وذات ليلة استقللت حافلة تتعقب السهم ياقوتي اللون الذي انتظم من الأضواء الخلفية للسيارات المتجه نحو هونولولو.

تعلمتُ سريعاً، بنفس سرعة استيعاب النساء، وغدوت في نهاية الأمر ممرضة تكتشف مجموعة كاملة جديدة من البشر، ألا وهم الجرحى والمرضى. أشخاص لا يسألونني غير السلوى. تعلمتُ ألا أقحم عواطفي في العمل وأن أداوي الناس أو أوليهم ظهري. تعلمتُ أنّ بمقدوري إنقاذ حياة أحدهم عن طريق الكذب وأن بعض الناس في حاجة إلى الموت. عانقتُ الموتى حتى بعد تيبس أجسادهم خشية أن تكون الروح معلقة. أمسكتُ بقلب رجل خارج صدره فأكسبني نبضه شيئاً من العزاء.

تحولتُ إلى امرأة تعيش حياتين منفصلتين. إحداهما تمرّض الغرباء والثانية تتعاطى الخمر في الثانية صباحاً. كنت أتحسس لباسها الداخلي الذي كان في لون قشرة الخوخة القديمة وأشم العطر الذي ظل عالقاً بدبوس شعرها. أخذ أحدهم بمكان ما مقاييس رأس أبي لصنع قبعة فاحتفظتْ أمي بتلك الورقة الحاوية للأرقام. كان ذلك كل ما تيقنتُ منه: مقاس لباس أمي ومقاييس رأس أبي. كنت أستمع في بعض الليالي للساكسوفون وأبكي في الغسق من حين لآخر.

لم يتضح قط السبب الذي دعاهم لإطلاق أفا. ربما كانت أجنحة المستشفى المزدحمة أوسنها أو حدتها التي غدت واهنة غير جلية. وقع خالي بن على الإذن بإخراجها وجاء بها إلى البيت ثم اتصل بي. وقفتُ بذلك الطريق في حينا الفقير الحبيب الحافل بالحُفَر وأعشاش الدجاج ورائحة التحمير بالسمن الحيواني. حثّ المنزل الخطى لملاقاتي. إذ لوّح خالي نوح لي وهو لا يفتأ يجلو عتبة النافذة بساعديه ويسبح في حوضه الرائق المليء بالأفكار. دأب لمدّة سنوات على مراقبة كرسياً شاغراً وهو يتأرجح متذكراً الصبي الذي جلس عليه. أدركتُ عندئذ مدى الحب الذي أضمره للصغير تاكسي.

كانت أفا تضع شعراً مستعاراً شديد السواد وتضغط بجبهتها إلى جدار غرفتها لتعترف بخطاياها. فقدتْ كل أسنانها ولاحتْ عيناها كفوهتيّ بركان فارغتين ورقبتها كشبكة لؤلؤية من الندوب. التفتت وجرت عليّ ثم ما أدرى إلاّ وقد بدرت منها حركة مفاجئة إلى الوراء مثلها مثل الشيء الذي يثب عالياً إلى الأمام رغم سلسلته. لم تتعرف عليّ. لكنها استأنفتْ ما كانت تفعله مع كيكي، فكانت تهمس ليلاً خارج حجرتها بأشياء شنيعة ذعرة لايجدر أن تسمعها أية ابنة. حزمتُ حقائب كيكي عاقدة النية على أن آخذها إلى هونولولو، بيد أنّها تراجعتْ فقد كانت منهمكة في أكل الفطائر. كَفّت عن الرقص وعن صنع كل شيء وما قامت بشيء سوى الأكل. لم تنفك أفا تطاردها بل إنها حاولت أن ترتكب الفحشاء معها.

هز خالي بن رأسه متلمساً كتفه مقطوع الذراع. "لقد جانبني الصواب حين أتيتُ بها إلى البيت. إنّها تحمل تلك الفتاة على الإنتحار."

حل فصل البرق. فأمسى الجو معبئاً بشحنة عالية من الكهرباء حتى إن حشو ضروسنا أصدر أصواتاً كالأزيز. أحدث كل ما لمسناه شرراً. هطلت الأمطار مدراراً فاجتاحتنا الفيضانات

وعكستْ أمواج المحيط وهجاً أصفر. تجلى البرق في خطوط متعرجة لعدّة أيام فوق الوادي فضرب خنزيراً متوحشاً تدحرج في فنائنا وهو مشويّ تماماً. سقطتْ الطواويس من أعلى الأشجار بعد أن صعقها الجهد العالي. ذات ليلة برقت السماء بأشكال من الأيونات ضاربة كل مكان. لم ير أحد أفا وهي تبرح المنزل إلا أن السماء طقطقت وسمعنا صرختها الرهيبة. وجدنا بن يقف إلى جانبها وقد لونت الكهرباء شعره بالأزرق الشاحب.

انطرحتْ وجهها للأرض وتمددتْ كجلد حيوان لم يدبغ بعد. أعزى المسعفون وفاتها إلى البرق. غير أن جسدها بدا على حاله فقالوا إن قدميها لابد زلت ووقعت. اكتشف الطبيب الشرعي في مؤخرة جمجمتها شقاً كبيراً من أثر ضربة قوية. فحسب أن البرق قد أصاب غصناً تسبب في الضربة. قال الناس إن مصدر الضربة هو بن وكيكي. هدأتْ السماء. وأرينا أفا التراب ثم اتخذنا مجالسنا كي نُفرغ زجاجات البيرة طويلة العنق، كي ندع العالم الجريح يغدو زجاجاً أخضر.

كانت تلك اللحظات في مثل طيبة الدنيا.

تعاقبت عدّة سنوات قبل أن أكرر السير في ذلك الطريق. وقفتُ أمام المنزل وقد استولت عليّ الدهشة. أرسلتُ طرفي إلى كيكي الجالسة بالشرفة، أضحت بدينة للغاية وظهرت في حجم الأريكة. وزنت حينذاك حوالي أربعمائة رطل. ابتلى قلبها بالمرض وإحدى أذنيها بالصمم. كانت تقشر شيئاً ما في سلطانية حينما رفعتْ إليّ وجهها. وقفتْ ببطء على قدميها المتورمتين اللتين بدتا كرغيفين حتى ظننته مستحيلاً أن تقف. حاولتْ أن تجاهد لتهبط السلالم، جريتُ نحوها والقيتُ بذراعيّ حول رجليها مجهشة بالبكاء. انحنت كيكي وربتت على شعري.

في تلك الليلة انفرد بي بن وأبلغني بأن كيكي حاولت أن تشنق نفسها بعد سنة من رحيل جم لمدينة سياتل. خالتْ أن أحداً لم يكن بالبيت بيد أن لصاً يجول بالمنزل دلف إلى غرفتها في اللحظة التي جعلتْ ترفس فيها الكرسي من تحت قدميها. صاح الرجل بها وصعد بجانبها على الكرسي ممسكاً بخصرها وتكلم معها بالساعات. وقعتْ كيكي في غرام اللص الذي أنقذ حياتها.

انتقل إلى العيش في المنزل ورزق هو وكيكي طفلة. بدا وكأنه رجل طيب إذ كان يحسن معاملتها، إلا أنه غادر في إحدى الليالي بلا رجعة. قال بن إن السبب يرجع إلى "نوبات" كيكي التي دفعته دفعاً إلى الرحيل. كانت نوباتها تنطلق بلا أدنى موجب تماماً مثل أمها. والآن بلغتْ ابنتها نحو الثانية، كانت طفلة صغيرة ريانة تدعى ليلى على اسم أمي. ألفيتها مربوطة كالكلب بحبل غسيل حال دون أن تبتعد. جثوت على ركبتيّ باحثة عن أيّة رضوض ثم حملتها لبرهة.

انتهيتُ إلى البيت ثانية من أجل خالي نوح. أنفق معظم سنوات عمره ملتزماً بالصمت، والآن وهو يقترب من السبعين بات مهيئاً لاستقبال النهاية. ركعتُ بجانب سريره.

"كنتَ دوماً بطلي، أعلمتَ بذلك؟ أحببتُ فيك معرفتك بكل الحلول واحتفاظك بها لنفسك."

افتر ثغره عن ابتسامة ثم سبح بفكره هنيهة. جلس بعدئذ نصف جلسة وأشار إلى خزانته. بداخلها ثمة شيء

كبير ومستدير ملفوف بقماشة بالية. لم يزد على كلمة واحدة. "ادفنيها". فتحتها ليلتها بغرفتي. علا المقلاة الصدأ كما يحل بالحديد وإن ظلت ثقيلة الوزن. لا ينفك ظهرها ملبداً بالدماء وخصلات الشعر الأشيب وأجزاء من جمجمتها تشبه رقاقات الثلج. مسحتها لأنظفها ثم دفنتها مع نوح وعدت لهونولولو.

أجالس المرضى في بعض الليالي، أضع يدي على صدورهم لأتأكد من بقائهم على قيد الحياة. أنظم تنفسي مع تنفسهم فاشاركهم في إيقاع الارتفاع والانخفاض، الارتفاع والانخفاض. أحياناً ما يتراءى نصل المشرط المعدني اللامع كالشمعة المضيئة حيال وجهي أشاهد فيها حياتي منعكسة، حياة يعمها الحذر بلا صدمات او مشاعر مغلوطة، حياة مخففة تماماً من الأحمال. مرة طلبتُ يد رجل وأنا أفرغ مبولته. قلت له إن معجبة بطريقته في الشخير؛ فالشخير يدل على شخصية المرء. خالني أمازحه. تطلعتُ إلى المرآة لأتيقن من أن وجهي يحسن التعبير ثم رجعتُ إلى البيت وأويت إلى مضجعي لأيام.

أزور ابن خالي كيمو بين الفينة والأخرى، صار الآن محامياً تفتخر به ناناكولي. شاهدتُ رقة ابنه وهو ينزع الرباط عن رجله الصناعية. أثرتُ طبقة الرماد التي غطت طفولتنا متسائلة عن السبب الذي جعل بعضنا يتمكن من النجاة من ذلك المنزل على حين لم يستطع آخرون. يفسر كيمو المسألة بأنها وراثة عن الأم. يقول إني تطبعت بطبائع أمي، فأنا أطيل النوم.

لا تزال كيكي تعيش هناك مع أرملة بن وأولاد الخالة الذين يأتون ويذهبون. تدهورت حالة قلبها؛ وأصابتها الأدوية بالنعاس. لم تعد ذاكرتها تعي مبادئ المشي. تهاجمها النوبات على حين غرة. كنت أقعد في بعض الأيام بجوارها وهي تقيّل فيلوح جسمها كجبل يتنفس. قاربتْ ملامحها على الاختفاء، لكن ثمة في مكان ما بقناع اللحم ذلك تكمن الفتاة التي اختبأت وراء الشلال: نزقة وقوية ولا حدود لتصميمها.

استيقظتْ يوماً باسمة لي. "حتى في أحلامي تحاول أمي اللحاق بي. لكني لا أزال أسبقها".

يزداد حبي لهذه المرأة، فجيناتنا معوجة معاً وبنيتها هي بنيتي. أحبها لأنها لاتقاتل تحارب الفجوة التي تريد أن تمصها داخلها.

بلغت الصغيرة ليلى الثامنة الآن. كان جلدها بني اللون وملامحها فاتنة. اتصفتْ بالذكاء الشديد، إذ كانت تحتفظ ببعض الكتب والألعاب كما ثبتتْ خريطة للنجوم بسقف حجرتها، لكن ثمة شيئاً مكسوراً يطل من عينيها. كانت تقف بالمطبخ لتعبث بالمقابض وتراقب التحول البطيء لدوائر الموقد الكهربائي من الرمادي إلى البرتقالي. كانت تطيل التأمل في كآبة بغرفتها الحافلة بالأسرار. ورَد على أذنيّ صوتها في يوم ما، كان مخيفاً مألوفاً. سمعتُ أصواتاً مكتومة ففتحتُ الباب. ألفيتها قابضة على دمية لم أرها على الإطلاق من قبل، دمية قبيحة مشوهة مهشمة.

"لقد حذرتك وحذرتك "، " قالت كالهامسة". "أيتّها الحقيرة الصغيرة الأنانية". ثم سددتُ إليها الصفعات على نحو متكرر وضربتْ رأسها في الأرض.

ابتعدتُ وأنا أتعامى عن الإشارات واتحاشى الرموز

التي تصلني من خطوات ليلى. أي أني كنت أغض بصري عندما تتقدم صوبي وعندما تبتعد عني. لا أرغب في أن تطالع عيناي مشيتها الغريبة التي تبدو مائلة.

بيد أنها أقبلت بعدها وهي تجرجر تلك الدمية البشعة المضروبة وقد أحاطت رأسها بالضمادات ورجليها بالجبس المصطنع كبديل عن الأصلي. أقحمتْ ليلى نفسها بين ذراعيّ وجلستْ نصف جلسة على حجري آمرة إياي، لا طالبة، أن أعيرها انتباهي. كانت طفلة غريبة الأطوار عدوانية المسلك. احتضنتها مشيرة إلى الدمية.

" ما كل هذا؟ حسبتك تكرهينها".

ربتت على رأس الدمية. " نعم لكنها كانت محتاجة إلى رعاية طبية ".

ندت عني ضحكة. "طيب يا ليلى. قد تصبحين يوماً ممرضة ".

تراجعتْ إلى الوراء ورمقتني بعين فاحصة ثم هزت رأسها في عناد. "لا يا خالتي! سأصبح طبيبة. سوف آمر الناس بما يفعلون ". عانقتها مجدداً لأنها مثلت خير ما في أمها- قاطعة وكلها عزيمة. احتضنتني بذراعيها الصغيرتين على أني شعرتُ بما خامرها من صلابة ورجفة وكأن دماءها تنظم بالفعل جيوشاً صغيرة ستعيد توجيه جيناتها، كأنها تكسر بالفعل القالب، تكرم البنات اللاتي وُلدن بلا دلائل أو شفرات، تكرم أمهات أولئك الفتيات – النساء الذهبيات ثقيلات الأرداف اللاتي كان ينبغي عليهن الهرب لا الرقص.



توقيع على بياض

عبد الباقي كربوعة

امتد البياض على طول الطريق.. في صباح يكاد ينطق من الهدوء لم يخرج قبلي أحد إلا شخص كنت أجد أثره كلمّا تقدم بي السير.. قدماه تترك على الثلج جيوبا غائرة بالسواد كأنما كان يدسهما في مدخنة غامقة!! كان محظوظا حين وقع وحده كل هذا البياض. كان ببحثه الصدئة من الجوع يرسم في خاطري جوا موحشا وكان ماكرا حين لم يتقن من صفاته إلا ما أسمع، دققت النظر في أبعد ما وصل إليه بصري فلم أتبينه حتى ألهتني تلك الشجرة المعنقدة بالثلج فكأنّ أغصانها رؤوس شيوخ بعمائم بيضاء دنت من علوها لتتقصى الأثر معي!! وأنا أرثي لحال العصافير كنت أتوقف في مكاني كلمّا ملكتُ الشجاعة لتحط فتلتف ببعضها في تغريد حزين باك! وقد ألهمتني الإرادة حين رأيتها تنفخ ريشها لتبدو شجاعة وسرعان ما تطير عندما تسمع العواء الجائع حولها.. ولمحت كائنا ملونا يغلب عليه اللون الأحمر يقوم ثم يسقط وهو من جعل العصافير لا تبرح المكان ولا تعدل عن حزنها!! ترددت بعض الشيء بين رغبتي في الإعراض عن إزعاج العصافير وإسراري على تبين الأمر.. وعندما تحرك الكائن الجميل نحوي صار الموقف يدفعني دفعا شديدا إلى الشجرة، في حين صوت صاحب الأثر يتضاءل شيئا فشيئا أو قل أخذ يضمر يقارب العدم وكأن صاحبه يزيد في سرعته ليختفي.. كنت أرفع رأسي باستمرار لعلي أراه على مسافة بعيدة وكثير من الضباب حجب رؤيتي!! طارت العصافير عندما اقتربت منها بدليل أنّها نثرت على وجهي رذاذا كثيرا من الثلج فضحكت وشعرت أنّها تداعبني!! ثم لفني الأسى فربضت على ركبتي وقشعريرة ارتجت منها كل أعضائي من رؤوس أصابع قدماي حتى أعلى رأسي عندما وجدت شحرورة بريش ملوّن وقد طفح جرحها فبدا دمها على ابيضاض الثلج كأنه مجمرة على أرض لم تعرف النار من قبل!! ورأيت الأثر الذي كان يسبقني إلى المكان محيطا بها وكان شاعرا على ما يبدو!!. حملت الشحرورة جريحة وواصلت السير أبحث عن صاحب الأثر والصوت فلم أجده ووجدت ورقة عليها مقادير وجبة عاطفية كان من المفروض أن تكون شهية طيبة:

شجرة للإغراء وأي فاكهة ولون البنفسج ووجه يحمل بعضا من ملامح الأنبياء!!.

المطر الأحمر

﴿ نحن نقص عليك نبأهم بالحق ﴾

قرآن كريم

محمد الشايب بلقاسم

"أن تعيش مجنونا بين العقلاء أجدى لك من أن تعيش عاقلا بين المجانين "

على شاهد منحوت من الرخام الأحمر كتبت هذه العبارة على قبر مجهول في بحر مضطرب من الشواهد الحجرية.. ليس هو القبر الوحيد بين آثار هذه المدينة ذات النسب الغامض, والتي تتخبط في صحراء معادية تردم كل بصيص يغري العابرين بالنزول فيها. لكنّه الأكثر تجانسا مع بقايا الأعمدة السامقة في فضاء العرصات والقيعان.

لعل صاحبه هو الوحيد الذي يخاطب المارين بالوضوح والحكمة, ولو أنّ كل الشواهد رموزا تجاهر بتخليصها من الغموض لمن ألقى السمع أو استقرأ الآثار مثّي.

جدي يقول:

لم أر في حياتي قبرا يستقبل مغرب الشمس سواه, أو قبور المعمرين المحمية من الضياع والتلف, وكل من مر قال المدينة مملوكة أو مسكونة بالجن.

هذا ما لمسته عندما ساح ظل الجبل على الأنقاض وهو الذي وهبها بعضا من أحجاره وخلوده فازدادت عظمة في الخراب, أو عندما دخلت الريح من أبوابها الآمنة تجوب فجوات الركام, محدثة لحنا حزينا سرى كالقشعريرة في أعماقي.. أحسست بالرهبة كأنما الخوف والفزع يتسربان من الأنقاض.. أوجست خيفة من أن تأتيني صفعة من حيث لا أدري أو تمسكني يد من رجلي.. تدفقت أمامي صور أبطال حكايا جدتي التي تركن في تلا فيف مخي مذ كنت صغيرا.. استيقظ فيّ شعور يقظ تجاه المتحرك والثابت.. شعور يجعل من نظرة واحدة على خوف وعجل تختزل القرون والرؤى وتحيلك إلى حقائق هاربة في الوجود, تتجاوز حدود الإيمان بالجن.

ليس ثمة ما يعادي الطبيعة الصامتة سوى وجودي, أو هذه السلوقية التي ضرعها يتدلى, فقد أدركت بفطرتها أن هيبة المكان ستحمي جراءها من السطو, فاختارت أن تستقر هنا, أو ربما ولدت هنا .

ما أدراني أنها شهدت زوال هذه المدينة, وأن عمرها قد امتد منذ حياة أهلها, وأن النباح هو الصوت الوحيد الذي امتد ليخرق صمت هذا الزمن الموحش دون أن يتغير فحواه.

لم لا يضاف هذا إلى تأويل أهل القرية؟ ألست منهم؟ وماذا لو شمل وقفتنا هذه إطار صورة في زمن المدينة المعدم. أليس هذا استفزازا للطبيعة التي "لا تهتز قوانينها إلا لتعديل قانون البشر ".

كان مجرد وقوفي على القبر كافياً لأن استجمع كل كبيرة وصغيرة رددها أهالي القرية حتى تلك العبارة الشجية التي قالتها عمتي قبل أن أغادر القرية مع أولى زفرات الصباح:

– يا قدور يا ابني إني أخاف أن تلفحك ريح جن أو تنهشك أفعى في ذلك الركام.. مالك والموتى.. دعهم يرقدون في سلام.

أخذتني رعشة باردة وأنا أتنقل في خطوات مضطربة. تأكدت أني خرجت من قلب الحضارة وقذفت في قلب المدينة.. تخشب كياني.. ضربت قوة تخيلي عن الممكن.. لقد تحقق أسوأ كابوس لدي.

لم أكد أصدق أن رواية مجنون القرية المجاورة للمدينة هي الأقرب إلى الاحتمال الصحيح لاندثار المدينة، وأن تلك التأويل التي تثير الدهشة أمام ما وقفت عليه، لا تمثل سوى تفسير لبداية حلم حكيم المدينة المجنونة ومجنون القرية العاقلة. فقد قضى السنين والسنين يروي ويردد دون أن يأبه به أحد: "رأى حكيم في المنام أن مطرا أحمر سيسقط ومن يشرب منه فسيكون ماله الجنون!

أيقنت أن نهاية ما يردده المجنون لا بد أنها تقول: "فلما أعيته الحيلة أن يسعف جميع من في القرية قرر أن يشرب مما شربوا".

لا بد أنه استجمع القدرة بملء إرادته وأرسل الأسف في نغم جملة تتكرر بشكل لا متناه خلال كل هذا التاريخ الفارغ، بعدما هيأ قبرا وكتب على شاهده:

" أن تعيش مجنونا بين العقلاء أجدى لك من أن تعيش عاقلا بين المجانين"

وغادر المدينة إلى القرية..

انتقل من الغياب إلى الموت.

الحداثة
مجلة فصلية ثقافية
تعنى بقضايا التراث الشعبي والحداثة
فلسطين كما عرفها المسيح - لبنان ودول العولمة - الألقاب والرموز - ثقافة الجه...
القصة القصيرة عند يهود العراق

بوزيان الدراجي
الكابوس
مجموعة قصصية
دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع

آكل الطباشير أمام القضاء

مدلسي علي

أستاذ بكلية العلوم – جامعة محمد بوضياف –

تخصص هندسة مدنية وصناعية ومنشآت هيدروتقنية

الإهداء: إلى ذاكرة الذين استلموا مشعل نوفمبر وسيروا البلاد.

رمت أمواج البحر على شاطئ "الأندلسيات" الجميل بقنينة التقطها أحد المصطافين وقد جاء للراحة بعد عناء الموسم الدراسي.

تابع عومها بمنظار الميدان "jumelles" متمتعا بسحر الأفق الأخاذ في تلذذ وسرور من خلال نافذة "البنغالو"، لكنّها سرعان ما حوّلت عطلته إلى متاعب وهواجس، لقد وجد بداخلها ورقة الامتحان... ورقته غير مُصحّحة!!

تساءل في دهشة وصمت عن الأسباب الحقيقية الغامضة والغريبة التي ألقت بهِ في البحر والتي أوصلتها إليه بدقة مذهلة إلى حيث يصطاف.

شعر برغبة في أن يصرخ بأعلى صوته: لقيتُها يا ليتني ما كنت ألقاها...

حاول أن يفعل ثم لاذ بالصمت.

أغمض عينيه وراح يفكّر ويحادث نفسه: لعلّ المنظومة التربوية تجري تجاربها في عرض البحر بحثا عن أسلوب علمي جديد في التقييم، تقلل بموجبه من الخطأ النّاجم عن العلاقة التربوية (أستاذ – طالب) وذلك بإدخال كل ورقة امتحان داخل قنينة ثم إلقائها في البحر، لتتولى الأمواج بفعلي الرّياح والقمر في المدّ والجزر حملها إلى مصحّح مجهول بشاطئ من شواطئ المعمورة.

صفق للفكرة وتوقع أنّه مع آفاق 2009 سيكون الطالب هو الواضع لأسئلة الامتحان ولسلم التصحيح.

ارتدى ملابسه وأسرع إلى المدينة، بحث في الدار عن القلم الذي حرّر به الامتحان ولمّا لم يجده دار على العديد من الأكشاك ليشتري قلما مُماثلا، بأي ثمن، يمكّنه من إجراء بعض التعديلات " الروتوشات " على ورقته قبل أن يعيدها إلى البحر متمنيا لها تصحيحا بشاطئ " كاليفورنيا " أو بشاطئ " صونتشي " على البحر الأسود، ليفوز بتقدير جيّد أو مُمتاز، حيث يتم بشواطئنا التنقيط بأعلى درجة على سُلم " ريشتير " و بالتالي

فالنقطة إمّا بيضاء (لا شيء) أو متوسطة وذلك حفاظا على سُمْعَةِ البحر الأبيض المتوسط.

تذكّر أنّه أهدى ذلك القلم لصديقته، قصدها وقصّ عليها الحكاية، أصغت إليه باهتمام ثم علقت باستهزاء: هذه سَمَكة " أفريل " نيسان، أكذوبة السّنة قد وصلتك متأخرة، هي من تدبير زميلٍ لك، غرضُه منها المُزاح والترويح عن النفس لا غير. أكّد لها جدية الموضوع ولمّا أقنعها اقترحت عليه استغلال الحادثة في عملية دعائية، لمشروب ما مثل بيبسي كولا أو كوكا كولا، تعود عليه بربح وفير وتمكنّها من أن تصبح زوجة الطالب الميليونير تكمل معه دراستها الجامعية ذهابا ورجوعا على ظهر فرس يتركانه يرعى مع الأبقار والأغنام التي ترعى يوميا بالمساحة الخضراء للحرم الجامعي مُحققة التوازن الطبيعي.

وأمّا السّرج فيأخذانه إلى قاعة المحاضرات على حد قول الشاعر:

أعز مكان في الدّنا سرج سابح **
وخير جليس في الأنام كتاب

ولدت الفكرة بداخلهما غبطة وراحا يتسابقان مع الإدارة.

مع إدارة انتبهت إلى فُرجة في السيّاج المطوّق للجامعة" clôture "، أحدثها من يهمّهم تقصير طريقهم إلى المدرجات و إلى الأقسام لاكتساب العلم أو إلى المراعي المجاورة التي توارثوا الرعي فيها قبل أن تنمو بها هذه التحفة المعمارية النادرة، فأسرعت إلى طلب غلاف مالي ضخم لهدم السّياج المتين الذي وُلدت عليه التحفة ولإعادة بناء سياج آخر هزيل لكنه يقوم بنفس الوظيفة.

وصاية لا تتردّد في تمويل المشاريع التبذيرية ولا تبعث بخبراء علميين لإيقاف المهازل.

وأمّا الكلمات والعبارات التي اتفقا على اختيارها للومضات التلفزيونية وظلا ينغمانها ويتدربان على إلقائها فهي:

بيبسي! بيبسي! أشرب بيبسي تأتيك ورقة الامتحان مع أمواج البحر. التقطها والتحق بي... نجاحك مضمون... صحا صاحبي غي هاك!!

ومضى يجوب شوارع المدينة وشواطئ البلاد يدقق في وجوه العباد يبحث عن أستاذ... يقف عند كل مرتد لمئزر أبيض هذا خباز وهذا جزار وذلك طبيب... يقف عند كل حامل محفظة متقلة... يخل كل واحد أستاذا فيتوسل إليه: سيدي، صحح لي من فضلك ورقتي!

ويسأله: هل مخول لك سيدي تصحيح أوراقنا؟

سيدي ،سيدي! ورقتي عثرت عليها بقنينة بشاطئ البحر!

ضاع العامُ مني، ضاع... غي هاك صحا صاحبي!!

لم يُبال به أحد، بل ظن الكثير أن بالطالب مسٌ من الجنون... ومنهم من علق:

« يا للجامعة ويا للتسيير البيداغوجي الأعمى السائد بها!

يا لها من وصاية! كأن همّها الوحيد أن تمسك بطرفي معادلة التدفق الطلابي في أنابيب المؤسسات الجامعية.

ويا لها من نتائج! طلبة متوترون عصبيا... رهائن بين أيادي سماسرة السكن والدعاة إلى رفع الأجور...

أما الأساتذة، فحدّث ولا حرج، منهم من هاجر بلا رجعة بل هُجّر ومنهم من فضّل البقاء وفاء لهذه الأرض وأستسلم لجاذبيتها المفردة، وإمّا تحول إلى تاجر، جزار أو خباز أو حتى إلى خضار لا أحد ينتظر منهم أن يطعموا الجياع ما لم يكن هؤلاء

الجائعون قادرون على دفع الثمن مهما زاد....

وإمّا ظلّ لاهيا على السّبورة يبيع الأحرف والأعداد والكلمات الصّادقة، يزرعها في صفوف طلبته... متهماً بأنه قد أمضى على معاهدة الحدّ من إرتفاع الرّواتب.»

ورؤوس مثلث برمودة اليانعة... (الوزارة – النّدوة الجهوية لجامعات المنطقة– الجامعة)، تتقاذفه كالكرة. ثم تتفنّن في اللّعب به كما تتفنّن في ابتكار أساليب التّبذير وتتلذّذ في الأكل لميزانية نصيبه منها غبار الطّباشير.

هو صابر مُنضغط بين أضلاع هذا المثلث، يحصره رغيف الخبز والواجب... أليس للصّبْر حدود؟»

أثارت ورقة الامتحان ضجة إعلامية عارمة أفاضت الصحف المحلية والوطنية بعناوين بارزة مثل:

باي! باي! على التعليم العالي ...!!

اليونيسكو توبخ...!!

صارت حديث العام والخاص ممّا أدّى إلى عقد جلسة محاكمة طارئة للإلمام بالموضوع ولتحديد المسؤولية وقد حضر هذه الجلسة وزير وبعض الشخصيات وشاهدة وعامّة الفضوليين.

أما المتهم الأستاذ فقد تمّ البحث عنه في كل المخابر والمكتبات ودور العلم الجامعية وبعد مشقة عُثر عليه يُقاوم الجفاف الفكري، يبيع الماء في أزقة المدينة... !!.... آلما! آلما! آلما الحلو!

أحْضِر إلى قاعة المحاكمة وهو يجهل تماما سبب إلقاء القبض عليه وامتثاله أمام القاضي. لقد كان ثابت القلب، هادئا، لا يُداخله أيّ خوف، غير أنّه لما رفع القاضي الزجاجة والورقة مفتتحا الجلسة قائلا:

« هذه هي الدّلائل المادية للتهمة بل للفضيحة التي دنّست أسرة التربية والتعليم والتي هزت كيانها في الأعماق. لو أنّ الرياح كانت ملائمة أكثر للإبحار باتجاه شواطئنا لكانت الكارثة!! ».

استدار إلى الخلف قليلا مشيرًا إلى الشاشة الكبيرة التي علقت، على الجدار وراءه، لتلتقط عبر كاميرا صورة الدليل المادي الموقوف خارج القاعة، في بهو قصر العدالة:

صهريج متحرك رُسمت على سطحه خريطة الوطن وعليها بقع دائرية مختلفة الأقطار... تحسبها تمثيلا لتوزيع المصادر المائية.

وأضاف قائلا: « من غرائب هذا القرن أن نجد أستاذا يبيع الماء في الوقت الذي نحتاج إليه في تكوين الأجيال! وحجته في ذلك أن راتبه غير كاف لسد حاجياته»

تهلل المتهم و بانت على وجهه ابتسامة ساخرة متسترة ثم اعتدل في وقفته وبخطوات ثابتة و بعيون جاحظة مشى نحو القاضي، بل صوب القنينة مناجيا إياها: «زجاجتي حبيبتي ! قرة عيني ! محفظتي! يا سكني!! منذ أن ضعت مني وأنا أبحث عنك في كل مكان» .

دق القاضي بمطرقته على الطاولة داعيا الحضور إلى التزام السكوت، وجرت المداولة سريعة في ذهنه... وعُرضت القضية للتدقيق... وفي لحظة وجيزة كانت كلمته متضمنة نتيجة الحكم الذي تقتضيه العدالة:

« إنّ في مناجاة المتهم لهذه القنينة اعتراف بل وتثبيت لما نسب إليه من إهمال للأمانة التربوية والعلمية، لذا فإن المحكمة تقرر ما يلي:

1. الإقامة الجبرية بحي لن تسوي وضعيته الإدارية مدى الحياة، تشطيبات الجدران الخارجية لسكناته تتفتت كالقوفريط وشبكة صرف مياهه المستخدمة مفتوحة على المياه الجوفية في عدة نقاط ومسدودة في أخرى.

2. سيبنى على الرصيف الآخر المواجه لإقامته حي راق لإطارات البقرة الصفراء من فيلات رائعة متعددة الطوابق. يتم توسيعها على حساب تضييق شارع الإخوة آكلات الميزانية وآكلات الطباشير، المؤدي إلى الجامعة.

3. في إطار التهيئة العمرانية وحتى لا يجول المتهم مرة أخرى أو أي بائع للماء داخل الحي الراقي المزود بآبار وبصهاريج واسعة مدفونة، سوف يحذف كل طريق فاصل بين فيللتين متقابلتين أو متجاورتين وذلك بتقسيمه إلى حوشين.

4. تمنع على المتهم المجلات العلمية والدوريات مع استثناء صفحات الكلمات المتقاطعة والسهمية وذلك مدى الحياة.

5. وفي إطار دعم المخابر الأجنبية بالكوادر الوطنية سيستفيد المتهم من خزينة الدولة بمنحة للإقامة بالخارج لمواصلة بحوثه العلمية إذا كان على وشك مناقشة الدكتوراه. أما إذا كان لديه مشاكل في الإقلاع أو في منتصف المسيرة البحثية فإنه يبقى مع مشاكله بالبلاد بقوة النص: " البلاد التي ليس بها مشاكل ليست ببلاد". يعني أنه سوف لن يقبل عند مروره أمام لجنة " قراءة الكف" التي تقوم بإجراء الخبرة العلمية بالهف، على طريقة ذلك الأمير في " قصة ساندريللا " الذي يبحث عن فتاة لا يعرف عنها سوى مقاس قدميها من خلال فردة واحدة من حذائها!! ».

ثم أعطيت الكلمة للمتهم فربما لديه مبررات ما تجعله يفوز بمخرج جديد...

فأردف المتهم جادّ الملامح، حكايته العجيبة، قائلا:

« سيدي القاضي، إنني جد مسرور اليوم لامتثالي أمام القضاء لأواجه تهمة الإهمال للرسالة التربوية و العلمية، بل للدفاع عنها، حيث لا أريد التماس عفو أو تخفيف من العقوبة التي أصدرتها النيابة الموقرة في شخصي، فتلك هي ملخص حياتي اليومية التي أعيشها داخل هذه الزجاجة في ضيق وحيرة ودون تشريع يُقنن مهنتي. بين أنياب وما تبقى من ضواحك عجوز مُبذرة شحيحة في الإنفاق على بما يكافئ أعبائي ونواجذ عذراء سرعان ما يجرني بارق ثغرها إلى صف الاحتجاج ثم الإضراب... سئمت الإضراب!!

يوم، أسبوع، فشهر فثلاثة أشهر فإضراب لا محدود... فسنة بيضاء على وشك... سئمت لعبة الغميضة بين النقابة والوصاية، سئمت التسيير بالتحسس كمن يمشي في الظلام...

قد لا تصدقون أعينكم أنني عشت داخل هذه القنينة... لذا، دعوني أذكركم بالتجربة العلمية البسيطة التالية:

لو أخذنا بيضة دجاجة ووضعناها في محلول خلي لبضعة أيام فإنها تتلدّن وتصير مطواعة ويصبح من البداهة إدخالها قنّينة ضيقة الفوهة نفس الشيء يحدث مع العظم، سهل عليكم الآن التصديق بأنني قابلٌ للدخول في هذه الزّجاجة بعد أن أخذت مني الليالي البيضاء لربع قرن من الدراسة كل اللحم وصهرت كل الشحم!!...»

أخرج المتهم قلما وكتب على كفه الأيسر شيئا ما ثم

قفز إلى داخل الزجاجة مع الورقة!!...

وواصل حديثه: « إنّ هذه الظاهرة الخارقة، الجديرة بالدراسة والأبحاث، التي تتمتعون بها الآن في رؤيتكم للأستاذ صغيرا، صغيرا جدا... ليست وليدة اليوم فما آتيتكم بجديد سوى أنني أجسدها لكم بقابليتي للتقلص والانبساط.

هذه الخاصية اكتسبتها واكتشفتها في نفسي ذات يوم...

كنت عائدا من عملي بالجامعة، على متن حافلة، وإلى جانبي وقف سيد في قامة نابليون يرتدي برنوسا من الوبر الخالص وله من الملامح ما تجعلك تستحضر على الفور الأمير عبد القادر الجزائري. عرفت فيما بعد أنه خبير في هندسة السفن وقيادتها. تركت له مكاني، جلس و قال لي: هل تعلم ؟ لأوّل مرّة أفوز بجلوس بهذه الحافلة.

تبادلنا أطراف الحديث عن هموم واهتمامات الوطن وقبل أن نصل إلى آخر محطة أهدى لي قلما ثم قال لي عنه:

« هذا القلم توارثناه أبا عن جد من العصر الجاهلي حيث كان له شأن مرورا بالعصر الذهبي إلى اليوم حيث الكلمتان (أستاذ وحاشاك) تشكلان زوجا مرتبا وحيث الوزارة تعمل على حذف كلمة دولة التي ارتبطت بالشهادات العليا، صونا لحرمة الدولة وهيبتها وضمانا لعودة الكلمة اللعينة على المهندس أو على الدكتور... لا على غيرهما.

خذه لك لكنني أوصيك بأن لا تكذب لا تكتب زورا ولا تأتِ فجورا.

العجيب في هذا القلم يا ولدي إن تضع رأسه على الشيء المنتفخ يتقلص إلى حجمه الذي في عيون الناس وإن تضع ذيله على الشيء القزم فإنه يتضخم!!!» .

وهنا نطق الطالب من وسط القاعة مقاطعا أستاذه المتهم فقال: أستاذي الفاضل ضعوا رأس القلم العجيب على الحجم الساعي للمقرر الدراسي وذيله على النقطة. أريدها عالية غي هاك صحا صاحبي!!!

دق القاضي على المنضدة ليحقق السكوت في القاعة ثم واصل المتهم حكايته:

« وبهذا الخاتم الذي يتوسط القلم تضبط نسبة التكبير والتصغير...

ووصلت بنا الحافلة إلى محطة قصر الرياضة بالمدينة الجديدة.

طلب مني الشيخ أن أرافقه لاقتناء حاجيات ففعلت لكنني بعد وقوفي في طابور طويل لم أفلح من اقتناء ما طلب مني عدا زجاجة خل !!!

لما قدمتها له ضحك عاليا وقال لي: احتفظ بها، هي لك... وإن شئت توضأ بما فيها.!!!

بسمل وحمدل وطابق دفتي يديه ثم رفعهما نحو السماء وفتحهما كما يفتح الكتاب وتابعهما بنظره إتجاه القبلة وجال بصره في العلياء ثم دعا لي الله خيرا ودار في مكانه كأسطوانة نيوتن واختفى في رمشة عين!!

كأنه امتطى سفينة فضائية!

إنتابتني رجفة وراودتني وساوس وأنا في طريقي إلى الدار لكن فكرة رائعة قفزت إلى ذهني فبددت كل ذلك وولدت بداخلي أملا كبيرا فأنشدت:

أعلل النفس بالآمال أرقبها

***

ما أضيق العيش لولا فسحة الأمل

أمّا الفكرة فهي أن في الخل الذي أحمله يكمن الحل وذلك بإسقاط النقطة عن

حرف الخاء أي بإزالة غطاء القنينة وحسن التعامل مع السائل الخلي.

وفور وصولي إلى الدار اغتسلت بهذا الخل مركزا حيث لا ماء عندنا في الصنبور ثم ارتميت على فراش أرضي فأحسست بارتخاء عام في كامل جسمي وبمرونة في عظامي ثم استسلمت للقيلولة. لم أفق إلا والظلام قد خيم وقد أيقظني خرير الماء الذي وصل دون سابق إنذار... فكاد يغرقني... لعل الغيوم تكثفت تماما فوق حوض السد وتساقطت غيثا دفع به إلينا في سخاء...

وضعت أصبعي على الزر الكهربائي للإنارة فأحسست بهزة قوية تقذفني ولما أفقت وجدت نفسي داخل هذه الزجاجة!!!

تسلقتها فخرجت ثم دخلت وعاودت فخرجت وهكذا تسليت... فكم كانت اللعبة ممتعة...

بحثت عن بطاقتي للهوية وقرأت عليها طولي الأصلي وقست طولي الجديد بمسطرة مدرسية وبعملية حسابية بسيطة (العملية الثلاثية) استخرجت نسبة التكبير والتصغير لضبطها على الخاتم ورحت أقلب القلم رأسه على عقبه على كف يدي...

فرحت كثيرا لأنني توصلت إلى جوْهر حلّ المشكلة التي حيّرت ألباب المسؤولين... مشكلة الإسكان!!!

لنا في المطبخ خزانة جداريه معلقة بالحائط ذات أربعة رفوف، أجريت فيها بعض الترتيبات ووضعت لها نوافذ وبابا حتى كأنها كادت أن تظهر على الصورة فيلا رائعة **villa** ومنذ ذلك اليوم وأنا أنام كل ليلة بطابق من طوابقها داخل القنينة أحضر الدرس معتمدا على الترجمة وأصحح أوراق الامتحانات بعناية كافية وما تبقى من وقتي أخصصه للبحث العلمي تحضيرًا للدكتوراه حاشاكم...».

سكت المتهم قليلا، صحح الورقة ثم دفعها من خلال فوهة الزجاجة تبادلها القاضي وأعضاء الجلسة... فبهت الجميع!!!

كانت والدة المتهم تصغي باهتمام ومودة والأمل يتنامى في قلبها. لم يكن ما قاله ابنها جديداً عليها. لقد كانت تعرف الكثير، لذلك وقفت كشاهدة وقالت بمزيد من الإيضاح:

« سيدي القاضي، أنا المتسببة في إبحار القنينة، لم أكن أعلم أن بداخلها ورقة ذات أهمية لدرجة اتهام ابني بالتهاون في الأداء للرسالة التربوية والعلمية.

أتحسر كل ليلة وأنا أهيئ الفراش لينام المتهم وإخوته في تراصف كالساردين وهو أستاذ بقد الدنيا. ولكنني رغم ذلك سعيدة بحرصي واياه المتواصل على كل أوراقه التي يبقى بها إلى ساعة متأخرة من الليل. فأجمعها بعناية، إن غلبه النعاس، حتى لا تبتل ببول الصغار.

وعندما اكتشفت أنه ينسل من بين إخوته ليقضي لياليه داخل القنينة في الخزانة الجدارية لم أجد أمامي سوى حلا واحداً وهو التخلص من كل قارورة تدخل الدار. »

وانتهت المحاكمة ببراءة المتهم!!!

انهمرت على خدّي " المتهم " دموع الفرح، بالإنتصار في إذلال التهمة، فامتزجت بالتصفيقات وبزغاريد أمه التي ملأت القاعة بهجة وسرورا.

وبينما هو متأهب للخروج يتسلق عنق الزجاجة ليشهد الحدث بقامته الطّبيعية، على أمل أن يجلس حول مائدة الاستشارة والفصل مع معالي الوزير وطاقمه الموروث

ليتدارسوا، على هامش هذه المحاكمة، التي تزامنت مع "الذبذبات " التي هزّت الجامعات، جملة المطالب الاجتماعية والمهنية التي أقرت بشرعيتها سلطات البلاد لكنها تهاونت منذ عقدين من الزمن في تحقيقها، وفي كيفية السّعي الجاد إلى تسيير شفاف للمؤسسات الجامعية لاحقا.

كان الوزير يصرح للصحافة بسعادته المنقطعة النّظير لبراءة المتهم والأسرة الجامعية والتربوية عموماً وبإقدام وزارته على مشروع ضخم سيكلف خزينة الدولة كذا من المليارات، هو مشروع إنشاء متحف وطني للأستاذ، يضع حدا للظروف الصعبة التي يمر بها الأساتذة.

سيخصص بالمتحف جناح للبيداغوجية التي أسقطت من اهتمامات الوصاية.

وستعرض فيه على الدوام تفاصيل محاكمة اليوم ودلائل التهمة التي أبطلت، والقنينة والخزان المائي المتحرك مع القراءة التالية أسفل الخريطة:

هل راتب الأستاذ ظاهرة جغرافية؟

إنه متزايد ليس فقط وفق خطوط العرض من الشمال إلى الجنوب بمنطق الاقتراب من خط الاستواء والارتفاع في درجة الحرارة والمجاورة لينابيع الطاقة (الغاز والبترول....)

بل متزايد أيضا وفق خطوط الطول من الغرب إلى الشرق بمنطق غامض إلى اليوم... إنه منطق ISP »

كما ستعرض الخزانة الجدارية بما احتوته من أدوات طبخ.

لكن السيدة والدة "المتهم" قاطعته قائلة: « سيدي الوزير يمكنني أن أتنازل بكل ما أملك لإثراء متحفكم، لكن أن أتخلى عن غرابيلي وأطباقي الحلفاوية وقصعتي المقطوعة من جذع شجرة القرقاع، فهذا ما أرفضه جملة وتفصيلا!

هي أدوات تعبر عني بصدق بأنني امرأة بيتوتية! " أنتاع دار" امرأة تخبز وتعجن! »

تساءل الطالب في صمت دون أن يتدخل، إذا كانت الغرابيل المقصودة هي تلك المدْروسَة الفتحات، المستخدمة في البناء وفي مخابر التحليل(**analyses granulométriques**)، تلك التي تُرتب في تناضد محكم لدراسة التركيب الحبيبي للتربة وللرمل... أم هي الغرابيل التي تستعملها جدته في تنقية حبوب القمح والشعير من الحنطة التي تخالطهما.

وتدخل الصحافي مبتسما وهو يهز رأسه متعجبا كأنه يجيب عن تساؤل الطالب:

« اهدئي يا امرأة، من السذاجة الاعتقاد بأن معاليه يقصد جمع أشياء لا علاقة لها بالبيداغوجية وبالبحث العلمي، لإثراء المتحف! »

وفي هذه اللحظة يوجه الوزير لكمة قوية إلى صدر الصحافي في محاولة لإسكاته، لكن هذا الأخير يحرك محفظته الكتفية بسرعة فائقة لتمتص وقع اللكمة ويقول الوزير: « أترك السيدة تتكلم فنحن نحتاج إلى الغرابيل والطين للقصعة... بأجنحة أخرى كالتسيير المالي والمنح الدراسية... »

ثم ينحني قليلا ويهمس في فوهة القنينة: « أليس كذلك يا أستاذ؟ ».

تُرقّع السيدة الموقف فتقول: « المثل عندنا يقول اللكمة على الصّدر عنوان للمحبّة ولو تمّت بالرّزامة أي بالهراوة الخشبية التي تُدقّ

بها الحلفاء قبل أن تنسج منها حصائر ناعمة.»

لكن الأستاذ لم يرد، لقد اختلطت كلماته وتشابكت أفكاره وتعطلت قدراته العقلية وشُلت حركته وازدادت نبضات قلبه وبان رأسه من فوهة الزجاجة وأخذت عيناه تنتفخان تدريجيا كأنهما تحاولان أن تقفزا من محجريهما لتستقرا في محجري عيني الوزير ثم تعظمان وتتكلسان بملامسة هذا الجو الذي تعفن وبان عليه لون الموت.

تدلى من فوهة الزجاجة والتحم عنقه بعنق الزجاجة وباقي جسمه بجسم الزجاجة فصار الكل شفافاً.

النهاية الأولى:

لقد تحول إلى حامل مفاتيح.

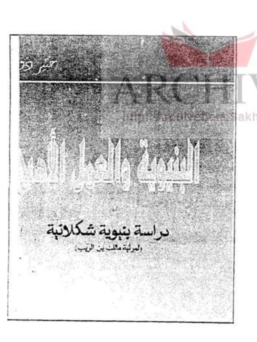
وحول هذا المشهد المهيب تشكلت سحابة قاتمة امتدت عقدين من الزمن ثم تضاءلت شيئا فشيئا... وظهر الأستاذ أخيراً بقامته الطبيعية يقبض بيسراه مفاتيح ويمشي اليد في اليد بخطى واثقة مع رجل حكيم رن في أذني صوته قبل أن أتبين ملامحه:

أرفع رأسك يا أبّا!.. رانا هنا!.. رانا معاك يا أستاذ!.. أنهض وأكتب!

فاستيقظت من نومي ورفعت رأسي من على المخدة فكانت ابتسامته العريضة تملأ شاشة التلفزيون كما ملأ قلبي خطابه أملاً بمناسبة عيد الاستقلال والشباب. وكانت السفينة قد وصلت إلى بر الأمان.

النهاية الثانية:

لقد تحول إلى حامل مفاتيح فاجمعوا مفاتيحكم فيه للذكرى بل للتأمل.



امتلئ يا قلبي بنسائم البحر

بكر يلدز

اقتربت سفينة الركاب ببطء من رصيف ميناء السنجق الخشبي القديم في الساعة 17.40، عندما كانت ظلمة المساء ترخي سدولها على المدينة. كان سالم ينتظر أن يرموا له الحبل عند المربط الأول. رماه عامل السفينة بين ذراعي سالم. علقه على المربط، ولفه لفتين. توقفت السفينة، لكنها نجحت في العودة من جديد تاركة نفسها لتدفق مياه الخليج. شدَّ الحبل الثخين. أصدرَ صوتا. أنقذ السفينة من التيار، وشدها لتحاذي الرصيف. صفقنا له جميعاً.

نزل من السفينة ثلاثة أشخاص. خرجوا من الميناء دون أن ينظروا إلى أحد. أحدهم ركب حافلة حي (قوناق) الواقفة عند الموقف، وغاص الأخران في الزقاق المقابل.

حيّانا الريس بصفارة السفينة. أعاد سالم الحبل، وذهبت السفينة، وبقينا وحدنا. كان الطقس حاراً، ونحن الأربعة نتصبب عرقاً.

قال ضياء وهو ينظر في وجه كريم: «حسنٌ أنك تركت الفتاة» كان كريم يمر بإصبعه على حافة قدح الخمر المشعور وهو مهموم. توقف تبادل النظر معه.

قال له ضياء متابعاً:«لم تكن مناسبة لك».

لم يردّ كريم. دلق القدح على رأسه. لم يكن قد أخذ منه أكثر من رشفتين. فعل مثله ضياء، ونقل حبات الحمص المملح من يده اليمنى إلى اليسرى، وقال: « أمثالها من الفتيات كثيرات في هذه الدنيا، ومثل الرمل...».

انتصب كريم دون مناسبة، اقترب من سليم، وأشعل سيجارة من سيجارته.

قال حسن: « ماذا تريد من الشاب؟ »

قال ضياء: إذا لم يتخلص من وضعه المشابه لوضع كلب شارد مضروب...»

جاء كريم، أفرغت له الخمر من قدحي إلى قدحه. شربه جرعة واحدة.

قال:« لنذهب». أشعر بالضيق. فهمت. نهضنا. دفعتُ الحساب. رافقنا سالم إلى باب الميناء، ودَّعنا.

وقفنا عند موقف الحافلات. التفتنا فيما حولنا. مازال الجو حاراً. كنت أشعر بقطرات العرق تتصبب من نهايات شعري على رقبتي. تغمر رائحة البحر الجو. الشمس المنسحبة من فوق منطقة (طوطلا) حمراء، ترسل أشعتها على أعشاب بيت ذي ثلاثة طوابق في حي (كوردون بوي).

عندما سار كريم نحو حي (غازي قادنلر) تبعناه. تهدلت كتفاه، وأنارت أشعة الشمس قسماً من وجهه.

أوقف حسن ضياءً.

« لا تلح عليه: يتألم بما يكفيه... ألا تراه؟»

« هل سنتركه هكذا؟ »

قلتُ: « ليس بوسعنا عمل شيء ».

كريم يمشي على مبعدة منا.

أفلت مني ضياء، وقال:

« إنني أتألم لحالته».

قال كمال: « والد الفتاة حمار... الفتاة تحبه».

قال ضياء: « تحبه؟... حسنا لماذا لم تحمل أغراضها وتهرب معه؟ »

قال كمال: « آه » وضحك مقهقها. ولكمه على وجهه قائلا: « وهل تظن أنّ فتاة كهذه تجمع أغراضها وتقول هيا يا كريم لنهرب؟» وضحك من جديد، وأضاف: « لا يمكن لك أن تصبح رجلاً ! »

تحدث كريم إلى بعض صيادي السمك الجالسين المدلّين أرجلهم إلى الماء. عندما اقتربنا منه، قدم سيجارة لأحدهم، أشعل كل منهما للآخر، ثم تركهم، وسار معنا.

قال: « مازال الجو حارا ».

قلت: « تأخر اليوم نسيم البحر ».

« إذا لم يهب سنحترق » تأبطه ضياء من ذراعه.

قال: « لنذهب إلى السمان نجاتي، جفّ بلعومي ».

سألته: « وهل لدينا نقود؟ »

قال حسن: « أنا لدي».

مسكه كمال من ذراعه، وهمس له: « وهل ذهابنا إلى نجاتي صحيح؟ » لم أفهم لحظتها مقصده.

« لماذا؟ »

قال: «يا هذا، بيت الفتاة في ذلك الزقاق»

« ولكن هذا في أول الزقاق، وذلك في آخره ».

كان نجاتي جالسا على كرسي أمام الباب. لا يستطيع أن يأتي بأدنى حركة.

قال: « الجو حار، لماذا جئتم إلى هنا؟ لو ذهبتم إلى ياسف، الرياح هناك تعصف بشدّة».

قال ضياء: كل الأمكنة هكذا. مات نسيم البحر، ونحن أعلنا الحداد عليه. هات خمرا».

قال نجاتي: « في هذا الجو؟! وهل جننتم؟»

قال كمال: « المجانين أيضا يشربون الخمر» وضحك بهدوء.

نهض نجاتي بصعوبة. دخل. صف على طاولة دائرة رسمية أربع كؤوس. ملأها بخمر كاشف اللون ماركة « ملكة جمال الكوردون ».

قال نجاتي: « لأقوم على خدمتكم...» قطع أربع قطع من الخبز، ومثلها من قالب جبنة كبير.

شربنا بهدوء. وضعنا الجبن على الخبز. تلاشت بقايا النهار، وأظلم الزقاق، وأنير المصباح في أوّله. دخل عدّة زبائن إلى الدكان. انسحبنا إلى وراء الطاولة. أفسحنا مكانا لنجاتي.

قال: « لأشغّل المروحة » وشغلها. نفخت هواء الدكان الحار على وجوهنا، وبسرعة ضغط ضياء على زرها وأوقفها.

قال نجاتي: « آه منك... سيطرت عليك الخسة اليوم ».

انتهت أخبار الوكالات في الإذاعة. أذيع اسم شخص قالو إنّه شهير، بدأ يغني بلغة الكفار. لم نصغ له في البداية. بعدها تأثرنا جميعا بالعزف. كانت آلات الكمان تعزف أحيانا، ويقابلها البيانو، يتوقف هذا، فتأخذ مكانه مجموعة الكمانات.

أنهى كل منا كأسه الثاني. تناول نجاتي الزجاجة، ملأها من جديد:

« هذه ضيافتي، وأنا سأشرب معكم نكاية بنسيم البحر »

أسند الزجاجة إلى شفتيه لعدم وجود كأس على الطاولة. كبرت حبّات العرق على جبينه، واستطالت نهايتا شاربيه.

نهضنا عندما فرغ الزقاق من المارّة. أنزلنا باب دكان نجاتي. وضع المفاتيح في جيبه، وقال لنا: « مع السلامة» وذهب.

ودون انتباه، عبر ضياء إلى الرصيف الآخر وتبعناه كل منا خلف الآخر. توقف عند باب بيت حديدي أزرق، ينتظرنا. انتبه كمال. التفت إلى كريم وقال:

« دعنا نسير. هذا المخمور القواد ضربه في رأسه ».

ذهب ضياء إلى أسفل شرفة البيت ووقف هناك. كنا ننتظر ما سيفعله. لم يتحرك كريم من مكانه. سعل ضياء، ونظف بلعومه. أخذ نفسا عميقا في البداية، وبدأ يغني بصوته الغليظ ,ولكنته الأرناؤوطية: « عندما خيّم الصفاء على حديقتك... »

تسمرنا مكاننا. ارتفع صوت غناء ضياء إلى الشرفة، دخل من النافذة المفتوحة. نزل الدرج، وصل إلى البهو، انتشر في الغرف والمطبخ، وخزانة الفرش والأغطية الثقيلة، وإلى صفائح الزرع المصفوفة على حافة الشبك الحديدي، وأزهارها، إلى صورة باشا الأزمان الغابرة المعلقة على أحد جدران غرفة النوم، إلى أمكنة أطباق الطعام التي لم تفقد حرارتها على الطاولة بعد، إلى الأرض التي شطفت عشر مرات لجفاف الجو ولم تبرد، ودرجات السلم الخشبي الممسوحة. وعاد مرّة أخرى يردد « آه ماذا أكون، ماذا أكون؟» .

كاد لسان كمال أن ينعقد، لكنه قال: يا هو... يا هو...»

انتفض ضياء. خلّص نفسه منه، وتابع أغنيته: « لا تريني وجهك...»

اندس حسن بجانبه. وقفا متكاتفين. قبل أن يبدأ ضياء بالشطر الثاني تبعه حسن بصوته النشاز: « لا تريني وجهك.!»

ثم رددا معا: « لا تعطيني وعدك».

ظهرت امرأة شابة من إحدى نوافذ الأبنية المجاورة. ثدياها ضخمان. ابتسم كمال ولوّح بيده للمرأة. تحمّس. ذهب إلى الجانب الثاني من ضياء. بدأوا بثلاثة أفواه، وثلاثة أداءات مختلفة يغنون الشطر نفسه: « أموت فداءك».

كان ضياء في طليعتهم بدأ من جديد:« لا تريني وجهك، ولا تعطيني وعدك».

تابع بعده حسن وكمال: أموت فداءك، أموت...»

وقف رجل مسنّ في الباب. فتح فمه. أراد أن يقول شيئا، لكنّه لم يستطع الجزم فيما يحدث على ما يبدو. دخل إلى بيته، وصفق الباب من خلفه بقوّة.

فجأة صُحّح وضع المجموعة الثلاثية، وتوحد صوتهم, وبرز صوت ضياء في المقدمة: « آه أموت فداءك... أموت» تكاثرت الرؤوس في النوافذ المفتوحة. صرخ رجل كهل خرج بألبسته الداخلية: « عشتم يا سباعي». رفع قدح المشروب الذي في يده، وبدأ معهم: « عندما خيّم الصفاء على حديقتك...», وقبل أن يكمل تابع ضياء: «في روحي»، أسرع حسن وكمال ليتابعوا معه: « لن تتعذبي...» تمادى الرجل ذو الألبسة الداخلية، خلف النافذة مكررا: «لن تتعذبي».

اصطف الناس على طول الزقاق من خلال نوافذ بيوتهم. كانوا رجالا، ونساء، وأطفالا، انطلق صوت أحدهم: « اسكتوا وإلا... حولتم الزقاق إلى ناد ليلي».

قال الرجل ذو الألبسة الداخلية: « لا تهتموا يا شباب!... بصحتكم! »

وللنكاية فقط أخذت مكاني بجانبهم، واستطعت متابعتهم بمقطع « لا تتعذبي»، وغنينا نحن الأربعة بأنين: « ماذا أكون... آه ».

شُقّتْ ستارة النافذة التي تعلونا. نظرنا بطرف أعيننا. بدت فتاة كريم. كان ضوء الغرفة مطفأ، لكن وجهها ظهر عندما سطع نور إحدى النوافذ المقابلة عليه. أشارت كأنها تقول: لا تعلموا هذا، إذهبوا» لم نهتم. ارتفع صوت ضياء ووصل إلى السماء، من خلال أسطح المنازل، ووصل إلى البحر، كأنّه ركب حافلة ذاهبة إلى منطقة التمثال.

رمى أحدهم زجاجة فارغة سقطت عند أقدامنا. انحنيت وأخذتها إذ لم تتكسر سوى رقبتها.

ارتفع صوت رفيع لامرأة: « ليناد أحدكم الشرطة. هؤلاء جميعا سكارى».

قال الرجل ذو الألبسة الداخلية: « اسكتي أيتها الجنيّة» والتفت إلينا: «من البداية يا شباب لا تهتموا بهذه المتخلفة» قلنا ونحن ننظر إليه: « لا تكوني عذابا لروحي... لا تكوني...» ثم تابع ضياء منفردا: « ماذا أكونْ؟ آه» وتبعناه نحن... لم يتركنا ذو الألبسة الداخلية: « لا تريني وجهك... هيا يا شَباب، مع بعض...»

قلنا جميعا: « لا تريني وجهك، ولا تعطيني وعدك»، لحظتها شعرنا ببرودة خفيفة على ظهورنا. بدأ يجف العرق النازل من الصدغ نحو الرقبة. بدأ شعرنا يتموج، وانكمشت حواجبنا. بدأت قلوبنا التي ظنناها توقفت تصدر ضجيجا يقرع غشاء الطبل. سكتنا. صاح الرجل ذو الألبسة الداخلية: « عاشت نسائم البحر... هيه. هبت النسائم يا شباب».

رمت تلك المرأة الشابة التي ظهرت من النافذة في البداية زهرة بنفسج نحو حضن كريم وهي في الهواء. وصلت رائحتها إلى أنوفنا عبر النسائم البحرية. استنشقناها إلى رئاتنا. إنّها نسائم بحرية برائحة البنفسج الحقيقي.



لعنة الأمكنة

اقتلوني يا ثقاتي

إن في قتلي حياتي

سئمت روحي حياتي

في الرسوم الباليات

(الحلاج)

الخطاب المزروعي

كانت الروح تزغرد، تُقبل شواهد الأضرحة؛ كأن شيئاً ما يهمس في أذني..

– مت أو ارحل إلى مكان آخر تموت فيه روحك.

المكان هنا صوفي جميل تطوف حواليه أرواح الأموات..كضباب لا يغادر الروح، قلت: لأقرأ ، لعل هذه الملعونة تستريح...

– **يا معين الضنى علي أعني على الضنى.**

تراءت لي روح الحلاج على رأسي تشتمني، وكأني أيقظتها من سهوها البرزخي.

أخذت أذرع المقبرة وكأني أحسدهم، جاءتني فكرت أن أندس في لحد ما، لكن ماذا لو رفض ذلك الميت مشاركتي له..؟ قلت: سأجرب.

أنزلت إحدى رجلي إلى اللحد فهويت على وجهي، دخل التراب إلى فمي مضغته ثم بصقت: مالح، وشوكه صغيرة وخزتني في لساني، سحبت جسدي إلى الأعلى فانتصبت أعلى اللحد محاولاً إزاحة ما علق بي من الغبار، حتماً ذلك النائم يلعنني لأني أيقظته، قلت له: عفواً فقط كنت أجرب ليس إلا...

أتتني فكرة أخرى، لماذا لا أحمل بعض من هذه الهياكل وأجعلها تشاركني غرفتي؟ هناك أستطيع أن أحضنها وأقبلها.. أخذت أزيح التراب والأحجار عن اللحد، لم أظفر إلا بجمجمة وبقايا أضلاع وعظمة فخذ، قلت: قد تكون لامرأة ما؛ كانت ترقص في هذه المدينة وتهز جسدها غطرسة، لا عليه...

أدخلت الخنصر والإبهام في محجري العينين، والسبابة والوسطى في تجويف الفم، وفي يدي اليسرى حملت عظمة الفخذ وبقايا الأضلاع ..

أخذت أهرول بهن إلى غرفتي، خائفاً من أن أصادف أحداً في الطريق، دلفت إلى الغرفة وأخذت أرتب الأضلاع وأربط بينهن بخيوط محاولاً أن أجعل منهن متكاملة المنظر، وضعتها على السرير هي وعظمة الفخذ ومن ثم تناولت الجمجمة ووسدتها المخده، وغطيت تلك الرفات بغطاء شفاف فكأني أتخيل أمامي

إمرأة عارية...! ثم ضغطت على آلة التسجيل فانسابت

موسيقى موزارت تتخلل الروح تسافر بها إلى أضرحة أكثر رحابة، وتارة أخرى تهلهلها إلى شرذمات يصعب جمعها مرة أخرى

يصرخ هذا الجسد إلى متى هذا العذاب...؟

- يا معين الضنى عليّ أعني على الضنى

أحسست بأن جسدي يهتز.. يرتجف، لعنها اللعنة التي عودتني أن تزورني، تناولت كتاب الطواسين للحلاج وأخذت أجرجر الروح من متاهات خرسان وفارس إلى بغداد..!

وأنا أخدشها هذه الروح وهي تنبجس، صرت ولا أعلم كيف صرت؟

- أنا حبيس فقل لي: متى كون الفكاك ؟

أحسست لحظتها بأن باب الغرفة سينكسر من الطرق، فتحت الباب.. تراجعت إلى الخلف، كانت هياكل عظمية كثيرة تقف أمام الباب.. إلا هيكل واحد غير مكتمل، بلا جمجمة ولا قفص صدري وتنقصه رجل واحدة، كانت تحتج وكأنها ترفض النوم بدون ذلك الرفات الذي سرقتُه، قلت لو نسيني أحدها سأصرخ.. سأستغيث.. سأموت كما كنت أتوق، لملمت ذلك الرفات في خرقة، وأخذت أركض تجاه المقبرة وعندما توقفت على حافة اللحد، نظرت يمنة ويسرة، لم أر أحداً، كان السكون يلعنني وأنا أتحرك أو أحدث حركة ما..

أخذت يداي تتسللان إلى جوف اللحد تدخل الرفات المسروقة، ومن ثم أخذت أهيل التراب والأحجار.. فكأن صوتاً ثقيلاً يخرج من جوف اللحد يقول لي:

- شكراً لأنك أرحتني مرة أخرى من ضنى الحياة وموتها الذي تعيشونه أنتم المساكين بنو البشر..

ارتجفت وأنا أحسده على أنه وحده لا أحد يشاركه نومته، نهضت بتثاقل وصوت بنات آوى يرجع صداه من الجبل.. فتزداد ضربات قلبي كلما كان الصوت أقرب إلى مسمعي، تملكتني رغبة البكاء وأنا أتجه إلى غرفتي..

أخذت أبكي بمرارة، ورجلاي تتعثران بأحجار الطريق، وكأني أسحب جسدي إلى المقبرة لا منها، كان صوت بنات آوى يزداد حدة وقلبي يرتجف أكثر كسمكة أخرجت من البحر لتوه

الطريق إلى قرية الطوب

محمد شنوفي

في غارة خاطفة على قرية (الطوب)، جمع (الوَقّافُ) بطلب من سيده (القايد) الأهالي في البطحة الفسيحة. هذا – على كل حال – ما كان يحدث أحيانا. لكن ما لم يحدث على الإطلاق هو أن يحضر ضابط فرنساوي مثل هذا الأمر. كان الضابط، يضع مرفقه على حافة الباب العليا (للجيب) Jeep وخده يفيض من كفه، رجل على الباب وأخرى على الأرض، وهواء خفيف يتلاعب بشعره، يتأمل حشدا من حفاة، في جلابيب متهرئة. يزحمهم أطفالهم، سيقانهم رفيعة مُجَرَّحَة... وهاهو الجراد هائما يبحث عن شيء يأكله... وهاهي الفئران مذعورة، تتخبط في أرجل الناس؛ فالأرض يُطْبق عليها جفاف جعل ربيعها مثل خريفها... وأضحت كل خطوة عليها تثير زوبعة من غبار.

تكلم الضابط، وترجم عنه الوقاف:

– يقول لكم سيدي زاد الله في مقامه **(سيدك وحدك!)**، كان يمكن أن يكون يومكم هذا أسودا!.. عارفين علاه؟ عاملين حالكم موش عارفين! الدانبير Dunper الذي خربتموه!.. كان طول النهار، كالنحلة؛ رايح جاي، يعاون المحبوسين على نقل الأغراض، ورفع التراب... زدتُهم شقاءً على شقائهم؛ سَرَيْتُم إليه ولم تتركوه إلا جثة!.. من يستطيع أن يقول لي ماذا فعل لكم ؟!..

إلى هنا، كانت القلوب قد بلغت الحناجر؛ فدسَّ بَعْضُهم أرجلهم في التراب، وثنى بَعْضُهم رُكَبهم حتى يتستَّرُوا بما عليهم من ثياب... الحاصل، أن الآلة العجيبة التي لم يروا مثلها في البلاد، كانت تتوقف، في كل مساء، بجانب حوش الوقاف، أي في حمايته. لكن هناك من استغلوا سِتْرَ الليل، وتسربوا إليها، واقتطعوا لأنفسهم أحذية من عجلاتها! وتَفَطَّنَ بعضٌ من هذا البعض إلى (المازوت) الذي في خزّانها فتنافسوا عليه... السُمُّ الذي قد تكفي جرعة منه لقتل الديدان التي سكنت بطونهم. تأكل أمعاءهم. تعذّبهم. يشربونها من نبع وحيد... حفرةٍ آسنة... حمإٍ وماء، يَتَرقّص فيه العلق وتتزاحم عليه الضفادع.

قال الضابط، وترجم الوقاف:

– هذا الطريق تشقه الدولة ليصل إلى آخر واحد فيكم حتى لو كان في رأس الجبل!... سيكون مُعَبَّدًا حتى تسهل عليكم الحركة، وتتمكّنوا من قضاء مصالحكم... **(الحرية طريقنا !)** انظروا يا رؤوس البقر إلى حنان فرنسا، أم تظنون أنها في حاجة إلى هذا الطريق ؟!.. **(نعم، هي في حاجة إليه! حاجةٍ ماسة، حتى تلاحق الثوار وتجمع الضرائب !..)** إني أراكم مثلَ ذلك المخبول الذي هبَّ الناس يساعدونه على حفر قبر أمه فخطف الفأس وهرب!

(أحسن ما فعل!.. لماذا يَحْفِرُونَ قبرا لأمه ولا يحفرون قبورا لأمهاتهم ؟!)
وقال الوقّاف بغضب :

– من ذا الذي يُهَمْهِم ؟.. بَيِّنْ نفسك ؟!..

وتكلم الضابط وقال الوقّاف:

– إنّه يقول لكم: لست عبيطا، نائما على أذنيّ! في مقدوري أن أذكر أسماء كل الذين تآمروا، وخرّبوا الآلة العزيزة، الغالية.... هل سمعتم؟! وهو قادر أن يختار منكم الآن، عشرين أو ثلاثين حمارا لينضموا إلى أولئك اللصوص.

والتفت إلى الطريق، إلى المساجين الكالحين الذين كان بعضهم لا يقوى على رفع الفؤوس أو دفع المجارف، ثم أكمل:

– لكنه يقول لكم: لم آتِ إلى هنا كي أعاقبكم رغم خطورة ما حصل؛ فليس في سياستنا كلمة: عقاب! حلم الدولة الفرنساوية لا حدود له...

بعض الأرجل بدأت الآن، تخرج من تحت التراب، واعتدلت بعض القامات.
وَاصلَ الوقّاف:

– وأنا متيقّن أنكم تحبون دولتكم أكثر ممّا تحبون أنفسكم!... ولا أنسى أن أقول لكم: إن الحاكم العام – نصره الله – قد حمّلني تحياته إليكم!

وغضب الوقّاف فجأة :

– قولوا آمين، أم أنتم مُكَمَّمُون!؟ (ومن أين يعرف هذا (القاوري) (نصره الله) هذه ؟..) مَن ذا الذي يتكلم بغير إذْنٍ؟.. لا أحدٌ؟! اصبر عليَّ شُوَيَة؛ يروح هذا القاوري، كما يقولون، وأؤدبك الأدب الذي تحتاج إليه!.. انظروا إلى هذا القاوري كيف يُشِعُّ وَجْهُهُ. أمَّا أنتم؟ يا لطيف! انظروا إلى بعضكم!.. وجوه مكدودة، ممصوصة كأنكم شياطين!...(هم) يبنون وأنتم تهدمون، وأكثر من ذلك لستم راضين!..

وسأل الضابط الوقّاف إن كان الأهالي قد تجاوبوا مع أفكاره، فرد عليه بالإيجاب؛ بالكلام وبهز رأسه. فقال: إذن، يجب أن نتحرك! فترجاه الوقاف أن يمنحه دقيقة أو اثنتين حتى يسوّي بعض القضايا التي تتعلق بالضرائب، مظهرا حرصه على مصالح الدولة الفرنساوية. وأشار إلى (الخوجة) أن يتقدم فتقدم، وناوله، هذا الأخير، دفترا، ففتحه وصاح: هناك، في كل مرة، من يخالف قانون الضرائب!..

– (فلان) ؟

– نعم سيدي !

– أين هو السلوقي الأحمر ؟

– مات يا سيدي!... والله العظيم!... ونحن وجدنا ما نأكله حتى يعيش؟!..

– عشرون فرنكا !..

– (فلان) ؟

– يا ويلي !

– عندك ثلاث دجاجات وتقول، عندي واحدة ؟... الكذبُ مَلَّ منكم وأنتم لم تملُّوا!.. عشر فرنكات!

– (فلان) ؟

– نعم!

– كيف حال الديك؟

– أي ديك؟!...

– الرمادي!

– أحلف لك يا سيدي أني ذبحته لأم العيال، بعد أن كاد السُعَال يقتلها..

– ومثله يهون ويذبح ؟! قل لأم العيال تطلق سراحها!.. سبعة فرنكات!

– (فلان) ؟

– نعم !

– تبارك الله!.. تحمل جزّة في وجهك، ولا تدفع عنها شيئا إلى الحاكم؟

– سأحْلِقُهَا!

– ادفع أولا، ثم اصنع بها ما شئت!...خمسة عشر فرنكا!

وتململ الضابط فسارع الوقّاف إلى القول:

– نكتفي اليوم بهذا، وسنعود في مطلع الأسبوع!..

وصاح الضابط مُعلنا نهاية التجمّع:

– عاشت الجمهورية، عاشت الحرية والأخوّة والمساواة!(**إنّ الذين أسمعونا هذه الشعارات وضعونا دوما في قهر ما بعده قهر! وأخضعونا للسخرة... إن ثورة مباركة، هي ثورتكم، قد انطلقت، منذ أشهر قليلة، لترفع عنكم الظلم والضرائب الجائرة ...ولن تتوقف، بحول الله، حتى تضطر المستعمر إلى الرحيل!...)**

ونادى الوقّاف بأعلى صوته:

– مَنْ هذا ؟..

– (صوت الثورة!)

– لماذا تتكلم بصوت واهن ؟..

–(**لكنه مسموع عند هؤلاء!.. وسيقوى!..)**

– كن شجاعا وتقدم إلى هنا! تقدّم لا تخف! يقولُ لك الضابط: ستُلبّى حاجتك إن كانت لك حاجة! هذا قاوري حرّ؛ يؤمن أولا- وقبل كل شيء - بالحوار...

– **(في (الأول) هذا – يا مُغفّل – كانت الخديعة والغزو. ثم العنف والقمع، وما ترى!...)**

– اقبضوا عليه من فضلكم، وقدّموه إلى هنا!...

وتكلمت بنادق هنا وهناك... لم يكن البارود مألوفا في قرية الطوب، فارتبك بعض الناس، وذهلوا حتى عن أبنائهم... جروا في كل الاتجاهات؛ تلاطمت أكتافهم وتناطحت رؤوسهم...

وضرب الضابطُ الوقّافَ في صدره باحثا عن منفذ... وهام على وجهه، تاركا خلفه حارسه الشخصي وسيارة الجيب.

وطوّحَ المساجين بالفؤوس والمجارف بعيدا، وصاحوا : الله أكبر! تحيا الحرية!..

نيابة

رغم أن الأمر جرى في جانب من السوق إلاّ أنّ مناصريه تمكّنوا من أنْ يُعِدُّوا له، في ظرف وجيز، منصة ويزيّنوها!

اتكأ على بعضهم، وتريث حتى طاوعته بطنه فرحَّبَ بالغاشي، وحدّثهم ساعة عن مشروعه الانتخابي وهم يبيعون ويشترون، يثرثرون ويسعلون... وفي الأخير- لما تيقّن من قلّة اهتمامهم – رماهم بيأسه؛ فبشّرهم إنْ هم انتخبوه بالقضاء، في شهر لا أكثر، على حفائهم، وعريهم، وجوعهم القاتل!

لما كان حضرتُه يلقي، في الهواء، خطابه الساخن كان عبد الله يُعْمِلُ أظافره المتينة، الزرقاء، في بطنه وإبطيه، ويفكّر إنْ كان سيبيع نعجة أم رخلة حتى يشتري لأبنائه كسوة العيد. وانتهى حضرته ولم ينته عبد الله، في أمره، إلى رأي قاطع!

وهو على حمارته، في طريقه إلى بيته، تذكر عبدُ الله (حضرته)، وتعجّبَ من نفسه كيف لم يحتفظ من خطابه بكلمة واحدة ! وهَمَّ أنْ يستفسر رفيقه عبد المعبود، غير أنّ هذا الأخير سبقه إلى السؤال!

ذات يوم

نزل من سيارة فاخرة سائح غريب عن القرية، أزعر... وفي عينيه مكر، وواجه عبد الله بلغة لم يفهم

منها كلمة، وتقدّم الغريب وتناول يد عبد الله، وأشار عليه أن يقف في مكان ما والتقط له صورا. ولم يسعف الخجل والارتباك عبد الله أن يعترض على الغريب أو يقول له شيئا.

الحادثة حيَّرته يومها، إذ لم يجد لها تفسيرا مقبولا. لكن بمرور الوقت ما عاد يتذكرها إلا قليلا. وها هو في المدينة يوما يتنبّه إلى صورته، على بطاقة بريدية، في أحد الأكشاك؛ حمل البطاقة ووضعها على راحة يده وتأمّلها؛ كان يقف في عباءة مهترئة، وشعره نافرا، من لحافه، كقرون الماعز وقد ترامت خلفه أراض جدباء.

قال بنبرة حزينة:

– لو أني كنت أعرف لغة الرجل الغريب لكنتُ طلبتُ إليه أن يمهلني حتى أغتسل، وأبدّل ثيابي؛ فقد كنت يومئذ أملك عباءة جديدة، ولحافا ناصع البياض!...

وتعجّب كيف فات الغريب أن يجعل من أشجار التين الوارفة، أو من البيدر المملوء، أمامه، بالخيرات إطارا للصورة ! وقال لنفسه:

– إنّه إنسان عديم الذوق بلا شك! أو: إنسان لا تهمه إلا الفلوس...

كان وليد تلميذا صغيرا في المدرسة، وأحزنه أن يتداول الناس صورة بائسة لوالده، وقال مرة لأمه:

– لو كانت لي نقود لاشتريت كلّ البطاقات... ومزّقتها!

وعندما صار وليد طالبا في الجامعة كانت حال والده قد تحسّنت كثيرا؛ فأصبحت أسرته تسكن بيتا عصريا، وتأكل اللحم والخضر... وانتهز مناسبة كان فيها والده يرتدي ثيابا جديدة، واستأذنه في أن يأخذ له صورا فوافق، فأخذه من يده برفق، ووجهه بعناية وجهة ما، ثم التقط له صورا. لحظتها استعاد عبد الله تلك الصورة الساكنة في ذاكرته: ما وقع له مع ذلك السائح الأزعر، فسرتْ في قلبه رعشة... وغامت عيناه في مرارة الذكرى.

وفوجئ عبد الله ذات يوم بابنه يطرح في راحته صورا ظهر فيها أنيقا، وقد ترامت خلفه واحة وارفة الظلال تجللها أزهار اللوز والرمّان، يتوسطها بيت صغير، جميل.

وتأمّلها عبد الله فرأى آثار الحزن ما زالت مغيِّمة في عينيه من تلك الحادثة البعيدة...

قحلول

أخذ قحلول يلاطف الخروف حتى سكن إليه، فسحبه من رجليه الخلفيين، وعاجله بسكين كاد يفصل به رأسه من جزرته!

وتوسعت حدقتا الولد الذي كان يتفرج على الجزار، وكاد يذوي من الحزن... وظلّ يعادي الجزار، ويتجنّبُ مجالسه، عسى أن يحمله يوما على الندم. لكنّهُ تحوّل إلى حجر لطول ما انتظر!

أحلى صورة

بات وزيرا وتزوّج أميرة. ولمّا أصبح الصباح، وجد نفسه في عباءة، على حصيرة. وحوله العيال، بينهم زوجته: سميرة.

لوى شاربه، وعصر عينه لكن، كانت قد فارقته (أحلى صورة) ! ..

الظل

كان في جنب الجبل. وكان يحث الخطو ليخرج من ظله إلى أن أنهكه السير فتوقف لحظة، ثم سار عموديا عليه. وبعد زمن، صار له، مثله، ظل يتبعه!

عندما سرت في جنازتي

الخطاب المزروعي

كنت في ذلك اليوم.. خارج القرية، عندما رجعت وجدت الناس – البسطاء من الناس – يتجمهرون بالقرب من بيتنا، سألت رجلاً كان يجلس على صخرة في مكان منزو على جانب الطريق (كان يجلس وحده)

– ماذا يصنع الناس هنا ؟
– أو لا تعلم بأن صاحبنا
– وهو لا يعرفني – أبا سعيد قد وجد صباح اليوم ميتاً في فراشه.

كان يطلق علي أبو سعيد وهو يعرف أن ولدي ليس اسمه سعيد بل غريب، فلم يشدني كلامه بقدر ما شدتني ورقة كان يقلبها بين يديه ...

– ما هذا ...؟
– مقطع من قصيدة قالها أبو سعيد (وهو مصر على التسمية) وقد وجدت في يده ممسكاً بها وهو ميت.

وبدون أن أسأله أن يعطيني الورقة تناولتها من يديه، وأخذت أقرأ المقطع الأخير من القصيدة؛ فوجدت القصيدة قلتها من ستة عشر عاماً...

عندما تسافر حروفي
في عينيك..
تتناثر كقطاع الطرق
بين السطور وبين الصخور
كل الحنان الذي أبحث عنه..
في صدرك
كطفل بات يبحث عن الحنان
عندما كبر...بين الدهور!

وأنا أقرأ القصيدة تذكرت قول الاصفهاني: اني رأيت أنّه لا يكتب أحد.. في يومه إلاّ قال في غده...

التفت إلى صاحبي فوجدته قد ذهب..!، فلقد تبع الجنازة، فأسرعت، لكنّي وجدت المشيعين قد رجعوا من دفني.

تحسرت على ضياع الأجر لأنّي لم ألحق بجنازتي... وأنا أتساءل من يا ترى المتوفى أنا أم هو ؟!.

حكاية الرأس المقط

بقلم الدكتور محمد برادة

لا يزال قادرا على الحركة، لا يزال يتحكم في انقطاع اللسان. عيناي تدوران بسرعة في محجريهما. كيف أتصرف؟ ماذا أستطيع أن أفعل برأسي المقطوع قبل أن يتنبه الفضوليون لغرابة الظاهرة فيلحقوا الرأس بالجثة في حفرة صامتة؟

أغمضت العينين. ركزت كل ما تبقى من كياني في نقطة واحدة مستفيدا من كتاب "كيف تمارس اليوكا"؟ ثم تمتمت : "هب لي من لدنك جناحين يحملاني بعيدا بعيدا لأعيش ولو يوما واحدا".

قبل أن أتلفظ بالكلمة الأخيرة بدأ رأسي يرتفع سابحا في الهواء بغير جناحين.صحت بسرعة : لتكن وجهتي الجنوب.

بدت لي الرباط من فوق جحراء، مباءة، ثعلبا أجرب. سيفا صدئاء تنينا ساح دمي على الطوار. انفصل الرأس عن الجسد كأنما قطعه سيف بتار. عز علي أن تظل جثتي ملقاة على الإسفلت فتدوسها شاحنة أو عربة نقل. حاولت أن أصدر الأوامر إلى يدي لترفعا الجثة. لكني أدركت أنهما لم تعودا خاضعتين لتوجيهاتي. الشرايين والأوردة تتدفق نافورة جامحة فتتسع البقعة، متطلعة، ، إلى تحقيق مشروع بركة حمراء.

المارة يتابعون طريقهم لا تكاد تلامس عيونهم دمي المسفوح. يتحاشون الرشاش ولا يلتفتون، سمعت شيخا وطئت قدماه البقعة الحمراء فاتسخت بلغته، يتمتم :

"لا حول ولا قوة إلا بالله"

أنا أيضا لم ألمح قاتلي، وسرعان ما غمرتني الفرحة لأن رأسي المقطوع

المتفجرة تحتاج إلى تجريب...سأحط الرحال عند أول حشد يصادفني. ولتكن أرض "جامع الفنا" لأناقش الحلايقية ورواة الأقاصيص والمشعوذين.

حوّمت فوق الرؤوس محدثا أزيزا يلفت الأسماع علت الدهشةُ الوجوهَ وارتفعت الأصابع والصوات : "راس بنادم طاير".

تحلق خليط من الناس حولي، جمهور في منتهى التمايز والشتات. لم أضع الوقت: كانت رغبتي قوية في استلام الكلمة :

– أيها التعساء البؤساء القانطون المتسكعون المحرومون الخائفون المقهورون المنتظرون الهاربون من الواقع إلى الكلمات تتسلون بالخرافات. الحقائق تعشي أبصاركم فتخدّرون بالعنتريات والزيديات وببلاد الواق واق تحلمون. تحلمون بكواعب حسان يرضعنكم من أثدائهن الشهوة الحمراء يعدن لكم شبقية وراءها الجوع-القهر-الكبت...

أيها التعساء جئت أدق بوابتكم الصدئة. أهز قلوبكم المهترئة لتستبدلوا الصمت بالكلام لتبادروا إلى تسمية الأشياء إلى معانقة الظواهر والقوى يمضغه البحر، خلية من غير نحل، صخرة أجرد من صلعة...

تنفست مرتين، انتشيت بدفء الشمس يلسعني على الخدين. اخترقت سربا من الأطيار ففرت مذعورة من مرآى آدمي مجذوع يزاحمها في مناطق النفوذ.

يتوارى البحر فيما أمخر الهواء بسرعة غريبة وأجيل الطرف، فأرى كل ما تحتي دفعة واحدة ممتدا منبسطا بدون تعاريج أو أسرار. ووراء تلافيف الذماغ يدق السؤال :

يا صاحب الرأس المقطوع ماذا ستفعل حينما تحط الرحال؟ أطلت التحليق ما استطعت، خياشمي مشرعة تعبّ الهواء بالكيلوات فيخرج من عروق العنق مُضاعفا السرعة.

بدأت أفهم سر انجذاب عباس بن فرناس إلى التحليق : نحن في حاجة إلى الابتعاد عن الأرض ليتضاعف اشتياقنا إلى اليومي المبتذل. يستعيد هذا اليومي شاعريته حين نمارسه بثقة لا متناهية في قدراتنا. أنا لست آسفا على جسدي ما دمت أستطيع أن أحلق وأبصر وأتكلم. صدقوني، يصفو الدماغ، تتضاعف شفافية الذكاء. يتسع الإدراك لحد الجنون. هذه القدرات

تفطرون وتتغذون وتتعشون بالخرافات والحكايات تقتاتون وسط هذه الرمضاء بالفتات ونخاع الثعابين ولحوم القطط العجفاء الموبوءة؟

أعرف أنكم سرتم في مظاهرة للمطالبة بالشغل...قرأت ذلك في باب المراسلات الداخلية للصحف الوطنية ولكن ماذا كانت النتيجة؟ وعدوكم بأن يشغلوكم في ترصيف طريق كبيرة..هلا تساءلتم عن الفرق بينكم وبين أصحاب السيارات المجنحة التي ستتهادى على الطريق المرصفة؟ هذه الساحة مقبرة كبيرة تضم الأحياء الميتين...أيرضيكم أن تستمروا في تمثيل هذا الدور: تحسبون من المواطنين الطيبين وباسمكم يقدس الرب ويشكر على النعم والخيرات ويبارك في السر والعلن تذعنون لمشيئته. ترضون أن تحيوا تعساء في أرض ثرة معطاء..."روي عن سهلب ابن مهلب، عن زنطاح بن قليل الأفراح، أنه قال : كان رجل من العرب إذا قام من منامه ولذيذ أحلامه وأكل في فطوره فصيلا ابن عامين، وصبر إلى ضحوة النهار فأكل أربعين دجاجة محمرة بالسمن البقري، وشرب زقين من خمر ونام في الشمس فمات، لقي ربه شبعان سكران ريان". أما أنتم أيها التعساء فيصدق عليكم ما رواه الترمذي عن أبي الرداء : "خير أمتي وهي تنمو، تتحول، تنتصب عملاقا بألف ذراع..."

كانت الكلمات تتدفق من فمي كالرعد القاصف في سرعة وتوتر. أريد أن أقول كل شيء. كل ما اختزنته أو أرجأت التلفظ به. كل ما حيل بيني وبين الجهر به. المتحلقون حولي ينصتون في ذهول. بعضهم لا يفهم جيدا ما أقول، والبعض يتساورون عن هذا الممسوخ الذي يخاطبهم. الحلايقية أنفسهم جاؤوا بعد أن أكسدت سوقهم. قال أحدهم :

– لابد أنه طبق طائر ضاع منه غشاؤه.

– أو أنه رأس آلي ملأوه بهذا الكلام المحفوظ.

– مهما يكن لا يجوز أن نصبر على من يعيرنا ويشتمنا.

قبل أن يفلت مني الزمام بادرت الحشد :

– كم عدد العاطلين بينكم؟ لا أشك في أنكم جميعا عاطلون باستثناء هؤلاء السواح والمخبرين..هل تساءلتم مرة عن المسؤول عن عطالتكم؟ عن السبب في أنكم تشيخون هكذا وأنتم في مطلع العمر،

أدخلوه إلى القفص لحمله إلى المحكمة".

كنت منتشيا وأنا أطل من القفص الحديدي محمولا على خشبة فوق أكتاف رجال المطافئ. تحركت جموع المتفرجين سائرة وراء موكبي، اخذت الشرطة تهش عليهم. صحت بأعلى صوتي : وداعا. تذكروا ما رواه سهلب ابن مهلب طالبوا بحقكم في لحم الغنم والدجاج والنبيذ الجيد والجنس المريح. أجرؤوا على السؤال والتساؤل.

رددت الأصوات هادرة : أتركوه يتكلم...اللي هدر بلسانو ما عليه لومة...إن حلقته ناجحة..متى كان المخزن يخشى الكلام؟

قلت قبل أن أغيب داخل سيارة كبيرة : طالبوا بأن تكون المحاكمة علنية.

في دار حاكم الوقت اتضح ان حالتي معقدة. حيرت الخبراء والمستشارين والقضاة. لم تسعفهم لا النصوص ولا الحيل ولا أساليب العنف.

: أولها وآخرها، وفي وسطها الكدر". أنتم الوسط الكدر...

ارتفع اللغط : تجاوز الحدود هذا الرأس المقطوع. سعداء نحن في تعاستنا، ماله يوقظ الأحزان وينكأ الجراح؟ أين عيون حكام الوقت؟لماذا لا تبلغ عن زارع الفتنة هذا؟ قاطعه آخر بوثوق : إنهم يمهلونه ليفرغ كل ما في جعبته وليتأكدوا هل يصدر عن ذاته أو أرسلته ولقته يد أجنبية. صوت آخر : لكنه لا يخاف، ضربت عنقه ومع ذلك يجهر بأشياء صحيحة...على الأقل لا يكذب.

كنت أتدحرج متحركا وسط الحلقة، متفحصا الوجوه، مبتسما راضيا فقد حركت السواكن وأثرت النقاش والجدل وجعلت الآذان تنصت لنغمات غير مألوفة. فجأة انزاحت الجموع لتفسح المجال لشبكة كبيرة ملصقة بقضيب حديدي طويل يحمله رجال المطافئ وتحيط بهم الشرطة. فقهقهت عاليا وأنا أتطلع إلى الشبكة تنقض علي من فوق. لم أحاول الإفلات أو المقاومة. استغربوا لانعدام رد الفعل. تعالت الأصوات. أصبح الحدث أكثر إثارة. طالت حيرتهم وهم يتشاورون. سمعت المسؤول عن العملية يقول : "لا تلمسوه بأيديكم فقد تكون معه مواد سامة أو متفجرة.

دخل شاب أنيق مسرعا يهمس في أذن حاكم الوقت.

عاود مخاطبي :

- هل لك طلبات معينة؟

- أن تكون لي حلقة اتحدث فيها إلى الناس.

- مرفوض طلبك. سنحاكمك.

- المفروض أنني من الأموات.

أسرع يبتسم وكانه عثرعلى الحل الملائم :

- في هذه الحال سنستدعي واحدا من حكامنا الموتى ليحاكمك.

بقيت وحدي في القفص أنتظر، من حين لآخر تصلني أصداء الهتافات : عاش صاحب الرأس المقطوع.

لا أدري كم من الوقت غفوت. فتحت عيني مفزوعا وقد غمرتني حزم ضوء قوي تنبعث من كشافات سلطت على القفص. الأقدام تتوالى فتمتلئ القاعة بعدد لا يحصى من الشخصيات اللامعة في ثيابها وأوسمتها. نفس الابتسامة الباردةالقلقة تعلو وجه حاكم الوقت. ظللت أشخص إليه في هدوء. بعد قليل ارتفع صوت جهوري يعلن :

دخل المسؤول عن المدينة مرتديا قفازا حريريا أبيض. اصطنع الوقار والدبلوماسية وهو يسألني :

- أليس هذا استفزازا يا صاحب الرأس المقطوع؟ تأتي من بعيد لتهيج الناس ساردا عليهم أحلام يقظتك وهوسك الأحمر..ألا تعرف القانون؟ لم أرد أن أطيل الحوار قلت باقتضاب :

- جئت باحثا عن جثتي قيل لي بأنها في الجنوب.

- كيف تنطلي عليك الحيلة وأنت على مستوى كبير من الذكاء كما أخبرتني التقارير عن جولاتك بجامع الفناء؟

- الجموع تسحرني : أخمن دائما انها أصداف تنطوي على مكنونات عجيبة. لماذا تحرسون على أن تستمر غافية في عطالتها؟ لم يبق لي إلا اللسان، قلت لأجرب ما تستطيع أن تفعله هذه اللحمة الصغيرة.

- أنت تلعب بالنار.

- تعرفون أن الموت أخترقني ولم ينل مني.

مسد الباشا بالبغدادي لحيته وخلل أصابعه في شعراتها البيضاء وقد بدا فخورا بالمساعدة التي يقدمها لمخزن ما بعد الاستقلال. أخيرا نطق بالحكم في وثوق :

– ما دمتم تتوفرون على الجثة، أعيدوا الرأس إلى جثته واقطعوا اللسان!

ملحوظة : انتهت قصة صاحب الرأس المقطوع والمفروض أن تتبعها قصة صاحب اللسان المقطوع ولكن تجربة هذا الأخير تجربة مشاعة عشناها جميعا وما نزال وليس هناك ما يميزها أو يخرجها عن دائرة التكرار. فوجب الاعتذار.

– سعادة الباشا البغدادي استعرناه من مرقده ليفصل في قضية صاحب الرأس المقطوع.

أعجبتني الفكرة. قهقهت مرتاحا. على الأقل يعرفون كيف يتغلبون على عجزهم. حكمة الأجداد أقوى من ذكائهم. لا بأس لنرى ما سيقوله حكيم المخزن.

لا أدري ما قيل له عن جريمتي ولا أستبعد أنهم أضافوا إلى القائمة سجل ابنه الخائن يوم الاستقلال. كنت متيقظ الحواس والوعي لدرجة لا تسمح باستئناف لعبة المحاورة او السخرية. عودني اشتياقي للتحليل وساورني بعض الندم لأنني لم أفلت حين شعرت بالخطر.



ألاعيب الخراب

ربيعة ريحان

غير مشهودة،من أيام مستحضرة..من ماضٍ ساحر بعيد.

أنت..ألم تهف النعمة عليك بانصباب،من نبع غني لاينضب؟ ألم تغمرك الأيام بالرضا،على تقلباتها..لكنك،دعني أقولها،كنت غير غافل،عديم الثبات وطول الباع!

من يخلد لجنون لعبة،مسارها،تلك المصادرة الذاتية،والحرق اللاهب لإرث لايحصى،وتعلق أبله بحلقات متعطشين لكل أنماط الاحتفال في حياة ليليلة شبيهة بالأحلام؟!

أقلتَ الحرق؟.. ذلك ماكنت تفرقعه بالحكي حتى جذر الدهشة،وأنت تدّعي أن ترسانة من النقد،استعملتها لغلي ماء الشاي،دون حساب للتكلفة! من أين لك بكل هذه الأشكال المشوشة،المستقرة على وتيرة واحدة،من الاستهلاك المشدود إلى مآلات من ا لخراب؟! المانحة لإحساس رث من المتعة؟!

ابتسم وتمدد بثوبك المزرق الحائل، متأملاً تخاريم الجير في السقف العتيق.. لا خيار أمامك بعد السؤال اللحوح، سوى هذه التكشيرة المستسلمة، والنظرة الراكدة، وقطرات من عرق، تنعقد فوق جبهتك الغامقة.

ارفس الغطاء المتفسخ، وأشتم أولاد الـ.. هؤلاء بكل مالديك من نعوت، تعرف وحدك ببساطة، كيف تجيدها، كأنما هي من وضعك، ألم تحفظ لك أيام المجد محاصيل التحليق في إرث من العز والأمان؟!

اسعل ماشئت بمرارة، وانفث خشونة ريح غائرة، من صر تنبت بين شعبه المتوغلة، عفرة تبغ رخيص، وأجهد محنياً رأسك، أن تشهق بوجه محتقن، في جموح خاطف، فما أتعب غائلة هذا السعال الأجش المبحوح! اجمد بعدها،فقد يغلبك النوم العصي،وتتجسد لك الأحلام المستحيلة،بعد ساعات الضيق الجنفاء،فما أحوجك إلى انعطافة ترضي جوارحك،بانطلاقات

انعطافات،تولد الحديث الذي يسمك خلسة بمهاوي الاعوجاج،فيكتفين بأن يهمسن لبعضهن،في ثنايا الخلوات،التي تمنحها اللقاءات الواردة:

– الله يهديه!

مع مايمنحه الدعاء من فائق الحب،لأواصر تتغذى من دم واحد،وبعدها يخلدان للصمت والرضا الخالص.

شيء واحد كان يثير استياءهن حد الحزن..عزوبتك،ومرآك لاتنعم بألفة بيت،ولايحلق من حولك في تماس وهاج،حلقة صبية من صلبك. هل رغبت أنت يوماً في ذلك؟ أكان تأرجحك الثمل بين إيقاعات النساء،المطلقات لأصواتهن التليدة،والعابثات بحركاتهن في وقفات ثابتة،والمواكبات لليل حتى نبراته الأخيرة،بالدف والكمان،شاغلاً لك،عن أوان التفكير في زوجة تتركك منزعداً،تحت وابل التتابع اللانهائي لأوامر نصوح،تمليها طبيعة وظيفتها كما تفترض؟!

كم أغدقت على هؤلاء المرتجات القوام،النازحات من أحراش البوادي،أو القادمات من اكتظاظ الأحياء الهامشية؟! كم جسداً أضناك،فلزم كي تغويه أن تطرح وميض ورقك الأخضر،كساءً سافراً لخرق حرماته؟! أو تؤجج فيه عبق

كان أبوك القادم من سهول الحوز،على طريق أكثرها غير معبد،قد تكفل،ببطشه الأكدر وصلابته،من حماية مانهب جدك،ممن وقعوا لديه في شرك الهلاك،عبر مسالك الغزوات والتطاول،وبرعاية من المخزن. الامتداد لأراض منسية تدعو للتيه،والانتفاخ المبالغ فيه للمحاصيل التي يتم تصفيتها في الأماكن البعيدة والبساتين،والغموض الملازم لقضايا مدبرة بكاملها،ليس وراءها غير لعبة المكر الهادفة..

من كان يدعي أن كل هذه المدخرات ستندثر مجنحة،كما لوأن الأمر لايعدو أن يكون رفاهية خيالية؟! حتى أخواتك،تم نهبهن،تحت نزعة جلفاء،لعادة عشائرية،فحرمن من كلما حقهن..مرة بدعوى أنك وحيده الذكر،حاميهن ولن تتخلى عنهن،ومرة بدعوى أن الغرباء أزواجهن رجال عابثون،ولاحق لهم في مال غير منحدر من مهد عائلاتهم!

وهن،في الترددات اللحظية وأيام الحاجة،ما كن قادرات على الحسم،وتصفية الفكرة المختمرة،معيدات تغير الخطوات،في أوضاع تصحيحية. كنّ يرين كيف كانت تتبخر مقاطع الأرض،من يد موسومة بشراهة المحو،وانتظام رفقة حولك،كل همها كيف تعثر على

حيث لاتدري،واليائس من تقويمك،وراء فرصتك،كي تكسب قوتك،بعد أن انحجبْتَ عن النظر إذ هدك الاحتياج..

كان خلاً صدوقاً لأبيك،فأرسل يستدعْيك من غير حوار،ترددت طويلاً خوفاً من هجمة عبارات التقريع والملامة،لكنه لم يفعل. هبط الصمت حاجزاً بينكما،وفي الصباح،كنت ببذلتك الزرقاء الحائلة،حارساً لمبنى الإدارة،تجلس على مقعد تحت اصطفاق الراية.

أنت لم تقلل من أهمية ماحدث..كنت في الجانب الأيسر بعد الباب،في استراحتك تضع في مربع المخزن الصغير،براد الشاي وعدة الكيف،تقوم بترتيبها،وعيناك على الطريق المستوية،ترقبان ذهاباً وإياباً ،كل من يسير في معبر النور..ولاشيئ يصرف تطلعك،عدا تلك النداءات المفاجئة.

مالذي جعلك تنقاد للغضب،وتزعق في فوضى،شاتماً حالك ومآلك،أولاد الــ.. وتدور في جنون عبر الفواصل فاقداً كامل حذرك ومستعداً للإمساك بأية ضحية تطالها يدك؟ أنت تقول إنك راكمت صبراً،تفنن البعض في استثارته،بالنداء الملح،والتلاعب الوقح،وهم يقولون إنك في زاويتك،كنت تتباهى بأيامك،وتهزأ متشدداً،بأسلبتهم،لعمل لايحجب الطمع اللاهث،إذ تجعل موطئ القدمين،يزهر بورق يزيغ الرأس عن مداراته؟!

كُنّ خليلات المتع المختلة،يتغنين في المفتتحات بصدى خرابك،وبأمجاد أصلك وفصلك،في تضمينات خرافية عتيقة،تغدو مشرقة،حالما تقع بسمعك المفلوج من السكر والتعتعة.

أي تهكم كنت تحاصر به من تأتي عرضاً في حديثه،معاني القلق أو الشكوك في تصرفاتك،أو يؤكد أن شيئاً ما ممكن الوقوع،تذكر به جملة محذرة أو جملة من المحاذير،سيقودك حتماً إلى مآل عصيب !

كل شيء قد انتهى..لكنك لاتزال تنصاع للافتتان المورط،لهذيان البذخ،الذي رُوّضتَ عليه..انفضت الحلقة من حولك تباعاً،كان مال،و البيت صخباً،والذين أجهزوا على ماتبقى قد تأكدوا أن آخر بصيص من الإرث قد انتهى،فغادروا،حين أدركوا أنه لم يعد من المجدي،التسكع حولَ موائد عارية. من يومها ركبتك رعونة الحكي البئيس لنكسة أمجادك،وقذف هؤلاء وسواهم من علية بيتك بأشنع السباب.

أتدري؟! كان ذلك الشيخ الملتحي،الذي واكب بحسرة،مجون طيشك وعبثك،الداعي لك أبداً من

النزاعات،وصور النهب الرديئة،التي اخترقت كل القوانين من جدك لأبيك..لتنطبع في الذاكرة،رمزاً فاسداً في الحكايا الشعبية..

إذاً تمدّدْ،فليس بعيداً بعد كل هذا اللفظ المريع،أن يفتحوا بابك الصغير ذات صباح،إذ تزكمهم رائحتك النتنة،فيعثروا على هيئتك الشعثاء وأنت نافق مثلما تنفق من الجوع الدواب،ومن حولك تتخايل مندفقة تلك الديدان المسودة الصفراء،ساعتها على مضض،سيوارونك التراب من غير أي شكل للمحاكمة..وحدها الآخرة تتكفل بذلك،وسيعودون بعدها طامعين لتجلية المكان من نفسك وسيقولون:

- إنها السماء تترصد!

ومازالت حولك رطوبة التراب.

من مجلة القصة المغربية
بواسطة الأنترنات

فقراً،ولايستبدل من حال..وكلما مرت بك امرأة في الذهاب أو الرواح،أشهرت من موقعك لمن معك،مزوجاً خالصة من حركات تختزل أفعال سوقية،كانت لك مع النساء.

تحكي لمن يظل مشدوداً إليك،وأحياناً تأخذ راحتك في المكاتب،كيف كنت أمام الملأ،تعبث بيدك في حناياهن،في مشهد احتفائي،فيصيح من حولك في هياج!

ووحدك كنت تباعاً،معيداً اللعبة،تغادر أعمالك،في مشهد مربك من التصادمات،لم تنفع معه،لا الإشارات الخانقة ولاتلميحات الصحب،بحسن التبصر فأنت لاتنسى أن ترى نفسك تائهاً في صورة الماضي المطبوعة بالعجرفة!

لكن ليس سهلاً أن تقطع المطاف بألاعيب فظة،ونزاع يفضي بك دوماً،قبالة الباب..هاهو العمر الذي تسرب..واستهلكته مآلات عديدة ومنفلتات،يسلمك لرجة التعب وذبول القوام لرجفة اليد الراعشة التائهة عن وجهتها ولوحشة الخلوة القاتلة.

من يذكر الآن،ممن شهدوا ملامحك،عبر بضع كلمات مختارة،مساراً منسوجاً بخيوط خرافية،متلجلجة؟..لا أحد..عدا أصحاب الشكاوى،في منغلق

فيض من أسرار الحلاج

القصيد الفائز بالجائزة الأولى في جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعام 2006

عبد الله عيسى لحيلح

قال « الجنيد» وقد رآني في الضحى فوق الصليب مضرجاً بدمي الشهي كوردة

عذراء وشاها الخجلُ:

- «أو لم ننهك عن العالمين ؟».

ما دَخْل روحك في انكسارات الظنون أو اختلالات اليقينْ ؟

ما دَخْل روحك في عيون لا عيون لها، وآذان صموت ليس فيها غير قرقرة

الظنونْ.

ولدي قد استودعتك البوح الأخير لكي تصير لك الجهات بلا جهات

والنقيضُ بلا نقيض - يا فتى لِمَ بُحْتَ بالسرّ الدفينْ ؟

قد كنت عِندي المجتبى والصادق الحرّ الأمينْ.

- يا شيخنا - قالت جراحي بالنيابة عن فمي - علّمتني حبُّ الفناء لكي أكونْ

حين انتهيت إلى الفناء وجدتُني في كل شيء قلْبَهُ، ورأيتُني لونَ الظواهر

والمظاهر وارتعاشات السكونْ.

ووجدتُني في الصمت صمْتاً، طعْمه في القلب أشبهُ بالحنينْ.

لما تنهدت استفاق النائمون وأجْمَعوا مستبشرين: - الخِصْبُ عاد !.

لما بكيت سمعت صوتاً في دمي وسمعت أعلمهم بشرع الله يهتف فيهم:

- أو ما أقل لكم - وقولي صادق - أنّ سوف ينهمر الربيع على البلادْ ؟!.

في تكتنز العذارى، والجداول سوف تضحك تحت أقدام العبادْ

- ثم استبد بي الحنين إلى الشهود، فقد أضر بيَ التلاشي في الغيابْ.

فوجدتُني قدام آلاف الجياع، وخلف ظهري - سيدي - لله آلاف الحرابْ.

وسمعت صوتي هاتفا: أعطوا عبادَ الله مالَ الله، وانسحبوا إلى ليل الصحاري

كالذئابْ.

ودمي رأيته طافحا بالثأر ينذر بالخرابْ.

وإذا المدى - كلُّ المدى - يَغْلي بأحباشٍ جياع كالحنين، وكنتُ فيهم صاحبَ النظر

المسدَّدِ والدّعاءِ المستجابْ.

فرفعت: «لا»، والمؤمنونَ يؤمّنونَ، فكان صوتهمُ شبيهاً بالصواعق

أو بزلزلة الحسابْ.

أشرعتُ صدْري للنبالِ، وقلت للأنصار من خلفي: استعدوا، إن ذا

فصْلُ الخطابْ.

فارتدّ صوتي مثل قهقهة المجون أو الجنونْ.

وإذا الذين تحصنوا قدّامَ وجهي يضحكونْ.

فتلفت القلبُ الحرونُ إلى الوراءِ، رأيت أنصاري كأشلاءِ أمةٍ، متترّسينَ

وراء سور من خرابْ.

ورأيت بعضهم - وكانوا كثرة - قدام كيس من طحين ساجدينَ وخُشّعاً،

وعلى اللحى سال اللعابْ

ووجدت يا شيخي الكريم رماحهم في لحم خاصرتي كأنياب الكلاب.

همُ هؤلاء الواقفون مبحلقين من الفجيعة مثل أوثان الضجر.

قد أسلموني للفقيه وللسياسي السفيه، ووقّعوا ضَبْطَ البراءة من خطاي

ومن هواي ومن مناي، ورددوا في الناس: إنه قد كفر!.

أنا لست أدري كيف يكفر من كفر!.

ما كان أذكاهم يظن بأن سيف الظالمين يحز شرياني، وينثر في الغبار

دمي فيضحك كل كذّابٍ أَشِرْ.

مرّتْ بأشلائي ممزقةً بغيٌّ، غاضها مرأى الدماء، تنهّدتْ، ردّت على وجهي

المشوّه خرقةً، ومضت تجرجر خلفها زمناً عقوراً أعْوَرا

مرّ الفقيه وبعضُ تجار الكلام، وفوقهم بعضُ العمائم مثل أعشاش اللقالق في

الذرى.

ألقوا عليّ سؤالهم: يا وَغْدُ مَا حَدُّ التصوّفِ يا تُرَى؟!.

فأجبتهم: حدّ التصوّف ما تُرى!.

وتفرّقوا... عادوا إلى دفء القصور أو الجحور أو القبور بلا خطى، وبقيت

وحدي في العراء، وكان من فوقي غرابٌ جائع، لما رأى قلبي الشهيّ استبشرا..

ورأيت يا شيخي الستارة ترتخي، ومفاصلي تحت المناسر ترتخي،

ومشانقي بين المشانق ترتخي، ذرفت عيوني دمعتين هما اللجينُ مقطّرا!

ران الظلام على الخراب، الخوف ران، الصمت ران، الموت ران، كأنّ في

عين الحياة والبؤس والحقد المراغم عسكرا.

عبد الله عيسى لحيلح

الرُّواة

القصيد الفائز بالمرتبة الثانية في جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعام 2006

شعر: ادريس علوش

اختلفَ
الرواةُ حولَ مُنحدراتِ
اللغة
وَذُبابةِ التدوينِ التي تعضُّ
مفترقَ الحواشي
وتنتشي لسباتِ أبجديةٍ
تئنُّ من ثُمالةِ المستقبلْ.
وما اختلفُوا
حولَ شرحِ كؤوسِ النبيذِ
المُلقَاةِ على عاتقِ الدوالي
منذُ "آدم"
إلى منقارِ "النسرِ النبيلِ"
الذي حطَّ على أدراجِ "بَابِلَ"
لينسفَ نبوءةَ "إليوت"
في "الأرضِ الخرابْ"...

****

الرُّواةُ
لا مبالونَ بصرحِ الزمانِ
وبالمكانِ ضاقوا تماماً
تخلفُوا عن الرَّكبِ قروناً
وتاهوا في منا في الدائرةِ
يبحثونَ عمَّا تبقَّى من كينونةِ وجودٍ
يتصيَّدُ الرُّوحَ في حدائقِ
البقاءْ.
صُورةُ الآخرِ
في المشهدِ الجزئيِّ
ألصقت جبينَهُم

بمنحدرات العودة
بصيغة الشهود
جاؤوا إلى أتربة المدار
سدّوا الباب
بلا أقفال
ودقّوا مسمار الغياب
في ترعة الرماد . . .

* * * *

الرواة
قساة
إلى حدّ الحكي الذي يشي
بالتاريخ والغزاة والسكارى
وبالشعراء وسعاة البريد
والصعاليك المستحدثين في شرخ
الغيم وهامش الحيوات .
شهود زور - هم -
كلما تعلق الأمر بسندان الحقيقة .
ما تبيّنوا يوماً وقع خيبتهم
في شرك الحطام
ولذّات

يستسلموا للنوم والخيبة
في ساحات آهلة بالموتى
ومقبلة على حرب تزخر بالعدم
وسراب الهزائم . . .

* * * *

الرواة - هكذا -
غامضون يرسبون في الإملاء
والنسيان في آن
يلحقون الإنشاء
في أرصفة المقاهي
وعلى الطاولات يتركون قصائدهم
ينشرها الريح
في معلّقات شاردة
وقبعاتهم يرفعونها عاليًا
لينشرح المارة
والجوقة
والأحذية
والغبار . .
لتمضي الحروف بلا أجنحة
في اتجاه الحيطان

والنوافذ.. وخاتم المفاتيح
وعتبات الباب.. والنراج النحاسي
وسراب المائدة..!

****

الرواة
خلف ستار المكر
أتلفوا مسالك المعجم
الذي يضيء ظل العتمة
وأستار الحروف علقوها
على مرأى من عميان
يسلقون بلاغة المحو
الهذيان وحده
يتوسد كتاب السراب
والدهشة بمفردها
أخفت حبر الدم
في الفجيعة
ولا أحد انتبه للمعنى
كان المجرى قد مر بمحاذاتهم
لكن

لا أحد
كان هناك...

****

الرواة
لا أحد استأمنهم على جليد اللغة
فقط فحيح الأفعى ظل بوصلتهم
إلى حصن الصحراء
وأوتاد البدو الراغبين
في الجريد
وبما من الزراعة...!
لا أحد أوكلهم ليجمعوا الوصية
في حفنة التراب
فقط من كان يدرك استعارة الألفاظ
اعتذر كغريب عن الركض
وراء القافلة..!

****

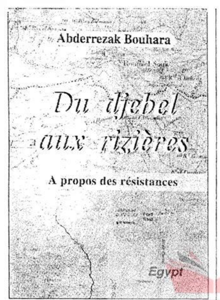
الرواة
لم يحطوا بعد في ميناء الرواية
لم تمهلهم وجبات السرد

ما يكفي من حبّات الرمّان
ليفضحوا شرح الحكاية..!
وحدها التفاصيل
تفصح عن بؤس الرؤية
والأبطال
دومًا من قصب
يتأهبون لفض الوليمة
وآخرون من خشب
يتهالكون كذرات الملح
والآن لم يبق من الرواية
عدا ظهر الغلاف..!

***

الرواة
وخزوا فاكهة الفكر
بإبر الذبح
لتشرد العين في شاشة
الذاكرة
واليد في مشرحة الفقر
امتدت كجغرافيات ثملة..!
- أينك أيتها الأرض..؟

لأحتمي بجذر من الذوبان
- أينك أيتها اليابسة..؟
لترصع أقدامي خطوات المدار
وصفة القبر
- أينك أيتها الشمس..؟
لأعد خيوط الشعاع في جرعة واحدة
- أينك أيتها الساحة..؟
ليعيد المحارب الاعتبار لسلاحه القديم
- أينك أيتها الشرفة..؟
لأطل خلف المشهد على كثافة الأحزان
- أينك أيتها الزرقة..؟
ليحصن البحارة العباب في شلال الشباك
- أينك أيها الراوي..؟
ليشهد النهار على رائحة البحر
الذي ولّى في السديم
ليشهد الليل على سدول ترتّل
في الغبار
ليشهد البياض على ضمير ينفصل
في السواد
ليشهد الغسق على لمعان الفضة





في دِرَاقِ الحَالمينَ...

****

أيها الرَّاوي

يا أنا.. يا أَنَايَ

-أينكَ لتعيدَ تشكيلَ الحَكْيِ

بعيداً عنْ وَصايَا الخرائطِ

المقفرةِ في الدُّولابِ

في السطرِ الأوَّلِ لتيهِ الكتابةْ..؟!

-أينكَ

لتكونَ نديمي الأبديَّ

في الكأسِ عادةً

وفي مجدِ الكتابِ الذي أعدُّهُ

لأرتاحَ منْ سيرةِ الرُّواةِ

منِّي.. منْ أنَايَ..

منَ الحِبرِ الذي تنقُرُ الدَّمَ

وتفضحُ القصيدةْ..؟! .... ./.

صفي لي دمي

القصيد الفائز بالمرتبة الثالثة في جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر لعام 2006

مالك بودية

صفي لي دمي
صفي لي فمي
وصفي لي الزمان الذي باعني
ورمى موعدي لغيوم الشتا
صفيني أنا . . .
فأنا راحل . . راحل
والوصول إلى زمن لا يبيع دمي
لست أدري: متى ؟
* * *
كان لي زمن
ليس لي أن أفسر كيف مضى
وانقضى زمني
وأنا لا أزال أسائل:
كيف انقضى ؟
صفي لي دمي

كي أجدد صوتي الذي خانني
واختنق
صفي لي فمي
كي أفسر هذا القلق
وصفيني أنا
كي أعاند طيف الزمان الذي باعني
ورمى موعدي
للطرق
* * *
مضى زمني
وأنا راحل . . راحل أرتدي كفني
باحثا عنك يا زمنا لا يبيع دمي
كي أريح دمي
من دمي
* * *

صفي لي يدي

وخطوط يدي

والذي ينبض الآن هذا الذي . .

نبضه ليس لي

صفي مقتلي

* * *

ليس لي وطن

ليس لي وطن

فالبلاد التي تشتهي مقتلي

وطن ليس لي ؟

وها زمن آخر قد أتى

ليس لي أن أفسر كيف أتى

ولكنني ما أزال أقدمه للربيع

وهو يؤجلني للشتا

* * *

صفي لي الزمن

لأعرف كيف ارتوى من دمي

وصفي لي دمي

لكي أعرف الآن طعم الكفن

صفي لي الكفن

لأعرف معنى التسكع في الموت حول الحياة

لأعرف معنى البقاء بدون وطن ؟

مـــايـــا

شعر عبد العالي مزغيش

كنت أبكي...
وأنتِ تُعدّين لي شاي أحزاننا
في المساءْ
كنت -كالطّفل- أجمع جمر دموعي
وأفضح خيبة شعري
وأبحث في ضوء عينيكِ
عن سببٍ واحدٍ يحتوي غُربتي
كي أغنّي
وعن موعدٍ مقنعٍ لاقترافِ البقاءْ ؟
كنتُ أبكي...
وكان لعينيك كلُّ احتراقِ المدى،
لؤلؤ الصمتِ،
تيهُ الترقّبِ،
حُزنُ المساءاتِ،...
عُريُ امرأةٍ...،
وعصفورةٌ من زجاجِ الألقْ...
ربّما ضيّعتني المدينةُ... "مايا"
وفي داخلي أشعلت زيت قنديلها،
علّقت عُمرها في خيوطِ انكساري
وراودني صمتُ منديلها
كي أبوحَ...
ربّما لم أكن نازفاً قدر ما أستطيعُ
ومُنتشياً قدر ما يحتويني الربيعُ
ومُمتشقاً قامتي جبلاً
في السّفوحِ...
ربّما لم أجد فرصةً للكلامِ
إذا لم أجدْ فرصةً للنّزوحْ
ربّما لم تعُدْ مُهرةُ الوقت تدركُ
-والوقتُ كالسّيفِ- أنّي
سئمتُ البريقَ السّخيفَ

وأغنيةً من تقاسيمها شجنُ الأصدقاء
وأرجوحةٌ من عبيرِ الجروحْ
ربّما كان لون قميصي الممزّقِ
فوق شبابيك بيتي
وفوق حبالِ الغسيلِ،
وفوق السّطوحْ...
لغةً لارتداءِ الدّموعِ،
وعُمرِ الشّموعِ،
وتاجَ الورود التي أصبحت لا تفوحْ؟
أسوداً كان من حولنا فرحُ الأمكنهْ
اخضرَ الموتِ كان كلحنٍ
يفارق نايًا تعيساً
ليفتح رمّانةَ الأزمنهْ
غامضاً كان كاللّغزِ
في أكؤسٍ من قلقْ...
كنتُ أبكي... وأبكي...
وحين تصلّي على شفتيّ الرّياحُ
وحين تمرُّ على راحتيّ الطّرقُ...
أشتهي أن أضمّكَ "ماما"
لا أعرفني دونَ حاجةً
تفاجئني عرّافةٌ كاذبهْ...،
دونما حاجةٍ لاغتيالِ الفراشاتِ،
أو لا فتضاحِ الورقْ؟
أشتهي أن أملّكِ في،
أدسّكِ في القلب،
-والقلبُ منكِ شظايا-
وأنتِ التّرقُ...
كلُّ ما خبّأته المدينةُ في داخلي
من قتيلِ السّهرْ
وأنا قاتلٌ وقتيلٌ
وأنت البدايةُ والمفترقُ؟؟
أتذكّرُ أنّي وقفتُ وحيداً
ولم أعتذرْ عن رحيلِ مواسمنا للقمرْ
أتذكّرُ أنّي مشيتُ
لأطولَ ممّا أعاني
ولم تكتملْ في دمائي الدّروبُ البعيدةُ
لم تكتملْ في فمي شرنقاتُ الأغاني
ولم يكتملْ في خطايَ الأثرْ؟

فجأةً . . .
شدّني وجعُ الإنتباهْ . . .
لم أكن ملكاً أو إلهْ
غير أنّي أعتّقُ حُلم القصيدةِ
بالصّحو حيناً . . . .
فأجهشُ، تُجهشُ "مايا"
وتورق فاكهةُ الرّوحِ والقلبِ . . .
والمختصرْ:
ملحُ دمعي يذوبُ
وسُكرُ شعري يذوبُ
وحزنُ المساءاتِ فيّ يذوبُ
وعنّي تتوبُ
إذا ما إحترقتُ بعيداً
رُفاةُ الشّجرْ . . .
كلمّا خانني موعدٌ لا يؤوبُ
تساقطتُ في قبو صمتي
ولن أعتنق في المقاهي القمرْ
ولم أنزوي في رصيفِ القدرْ ؟
طاعناً كنتُ في الحزنِ
حدّ الفجيعةِ، حدّ الوجعْ

كأن ما بيننا وطنٌ من سرابِ الممكنِ
وأمنيةٌ من حنينِ البجعْ
غيمةٌ كنتِ "مايا" . . .
وكانت رؤاكِ إذا طرتِ حولي
فصولَ المطرْ
فهل امرأةٌ غير ما أنتِ فيهِ
تجيدُ السّباحةَ ضدّي، . . .
وتسرق مدّ البحارِ،
ومدّي . . .
وتوقظ مَسْغبةَ الشّوقِ مِنْ
ظماء المُنتظِرْ ؟ ؟
كنتُ أبكي . . .
وكنتِ إمتدادَ الطّريقِ الذي
لا امتدادُ . .
كُنتِ فيروزةً في رمالِ التّشهي
سنونوةَ الحرفِ
ثمّ تلبس صمتَ الرّمادُ ؟
كُنتِ من صبّتِ البحرَ
عبر مسامّاتِ جلدي
وأخبرتِ الحبرَ أن لا يخونَ

وعشبَ الصّفونةِ أن لا يموتَ

ووجهَ الحقيقةِ أن يستعيدَ مَفاتيحَهُ

من دخانِ السّجائرِ،

من طَعمِها،

من شُقوقِ النوافذِ،

من صورةٍ علّقوها على حائطٍ

من فراغِ النّداءِ

وجُمجمةٍ من بقايا البلادُ ؟ . . .

كنتِ سنبلةَ القلبِ،

فاتحةَ القولِ،

طعمَ النّبيذِ القديمِ،

وميلادَ عمرٍ بريءٍ توسّدَ

كبريتَ شهوتنا واتّشى

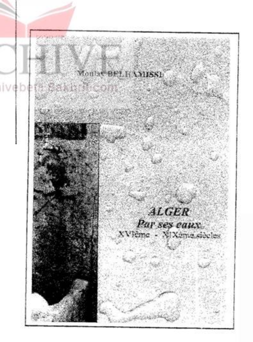
بالأملْ . . .

كنتِ جمرَ القُبلْ . . .

ورحيقَ الحياةْ . . . .

. . . .

الجزائر: خريف 2005



خطأ فادح

في العروض!

المكّي الهمّامي

كُنْتُ أَخْتَارُ فِي الصَّيْفِ، كَيْفَ أُعِدُّ بَرِيدِي
إِلَيْكَ. أُلَوِّنُ أَوْرَاقَهُ، دَائِماً، بِنُعَاسِ الْبَلَابِلِ
وَأُحِبُّ صَبَاحَ حَلِيبِكَ، يُشْرِقُ مِثْلَ الزَّلَازِلِ
يُكَسِّرُنِي، قِطْعَةً قِطْعَةً، فِي عَذَابٍ جَمِيلِ

مَرَّةً، قُرْبَ قِسْمِ اللُّغَاتِ انْتَظَرْتَ طَوِيلاً قُدُومِي،
غَرِيباً، تَعُدُّ خُطَى الطَّالِبَاتِ، وَحِيداً إِلَى السَّاعَةِ الْوَاحِدَهْ.
وَالْتَقَيْنَا أَخِيراً، ضَغَطْتَ عَلَى رَاحَتِي وَجَحِيمِي.
وَأَحْسَسْتُ قَلْبَكَ يَنْبِضُ، فِي دَاخِلِي، كَالْحُقُولِ

(أنتِ أجملُ منْ خطأٍ فادحٍ في العَرُوضِ

سمعتُكِ تهمسُ أجملُ منْ هذيَاني اللّذيذ.

أُريدُكِ. هيّا اصْعَدِي شجَرَ القَلْبِ، واختَرِقي في فُصُولي)

قَلقاً، في رذاذِ الخريفِ، ستَعْصِفُ بي سيّدِي،

شاهِقاً في الرُؤى. وسَتَرْمِي دمَ المُنتهى في دَمِي. وَيَدِي،

سَتَكُونُ كَعُصْفُورةٍ في يَدَيْكِ، وأنتِ تُضِيءُ ذُهُولي...

(غار الملح/5 أوت 2002)

أنتِ أنتِ الوطن..

عبد المالك بومنجل

للسماءِ التي أشرقت بالغمام على حرقتي
للغمامِ الذي يسكب الآن على ضمئي فرحا كوثري الهوى
وعلى غربتي
للحمامِ الذي يحمل الآن سحرَ البراءةِ، كبرياءَ الربى
ويطلّ على شرفتي
للمساءِ إذا عانق الأرجوان الغمامَ
وانهمر السحر زنبقةً
له الروح هائمة في الروابي
وله -وحده- كلّ هذا الشجنْ

للتي أشرقت والظلام يشرّدني عن هواي ويكفر بي
فأطلّت معانقةً فكرتي
للتي عبرت والمسالك مغلقةٌ وأنا شاردٌ في هجير الشجى

فأظلّت شجوني وظلّت تكفكف لي عَبرتي

للتي هيّأت لي من دفئها وطنا ومن كبرها أمةً

حين غاض الوفاء فلا وطن يحتويني

ولا صاحبٌ يفهم الجرحَ عني

فقالت: خذ الدفء من مقلتّي، وإني لكم صاحبٌ

فاعتنق صحبتي

للتي أدركتني وقد هدّني الجرح والكبرياءُ

وغاضت عيوني ولا وطن يحتويني

لها أسْلَم القلبُ أشجانَه .. وصاح:

"ألا لعنة الله على وطنٍ شرّد الحبّ في مقلتيّ وشرّدني..

أنتِ أنتِ الوطن.."

للتي مقلتاها شموخُ المآذن زهوُ السنابل كبرياءُ الربى

للتي شفتاها انبثاقُ الربيع انهمارُ الطفولة رفرفاتُ الندى

للتي وجنتاها ابتسامُ الوليد انسكابُ البراءة

ومضُ السنا وانفتاحُ المدى

لها وحدها خبّأ القلب أشواقه حين غاض الندى

للتي ينبع الطهر من مقلتيها ويغفو على وجنتيها الصفاءُ
للتي تشرق طلعتها بالجلال ويسطع ملء ملامحها الكبرياءُ
للتي يكتب الله على صفحتيها حروف الندى
وعلى راحتيها صحائف مريم والنور والأنبياء

لها وحدها أن تقيم على الصرح خالدةً
ولها أن تناول من رفرفات الهوى ما تشاءُ
لها وحدها فتح القلب أسواره شامخات
وقال: ادخلي في فؤادي، وادخلي جنتي
لها وحدها.. للتي تسكب الآن على ظمئي
فرحا كوثري الهوى، وعلى غربتي
للتي تحمل الآن سحر البراءة كبرياء الربى
وتطل على شرفتي
لها وحدها خبّأ القلب أشواقه حين غاض الربيعُ
لها وحدها

ها وحدها سلّم الجرح أسراره حانات

وقال: ادخلي الصرح، ضمي إلى الرّوح أشواقها

ضمّدي جرحها

وبها وحدها عانق الأرجوان الغمام

فانهمر السحر زنبقةً

وها إننا الآن نمضي معا والربيع اخضرار

نعيد لأسراره بوحها





قل للمليحة

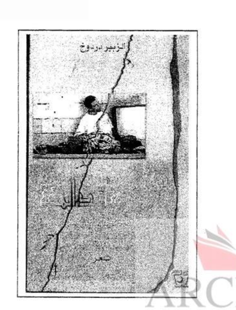
نزير دردوخ

I هذه القصيدة معارضة للقصيدة الشهيرة التي مطلعها قل للمليحة في الخمار الأسود/ماذا فعلت بناسك متعبد قل للمليحة في الخمار الأزرق ماذا فعلت بعاشق لم يعشق ؟؟؟

أسكرته من غير خمر مُسكرٍ
لا كأسَ في يده.. ولم يتذوق!!
وأذقته حُرقَ الصبابة والجوى
فتقاسمته.. وقبلُ لمّا يُحرَقِ!!
قد كان يرجو من تُقاه سعادة
ما باله يشق، ولم يك بالشقي!!
ألِفَ الحياة على هُداه بمنطقٍ
فأتيته من حيث لم يتمنطقِ!!!

***

عطش بقلبي للبحار ولونها
يا خوف قلبي من سراب المطلقِ !!
عطش بقلبي للبحار ولونها
وأنا الغريق.. وأنت أوّل مغرقي !!
من أي خلد دافق طلعتُ على
الدنيا الطلائعُ حسنك المتدفق ؟؟
وإلى خطاك هفتْ مواكبُ غربتي
علّ اللقاء مُرتّبٌ أن نلتقي
فرمت لحاظك مهجتي بسهامها
ما أتقي من سحرها لو أتقي ؟؟
تعب الرقاة وما دروا بمصيبتي



هل تعلمين بما جنيتِ ؟ أنا الشقِي

***

غيرتِ أزمنتي وطقسي بالهوى

لا تعجبي إمّا تغيرَ منطقي

ولو استطعت لما عشقت برغبتي

"لكن من يبصر جفونك يعشقِ" *

***

*الشطر للمتنبي من قوله:

وما كنت ممن يدخل العشق قلبه//

ولكنّ من يبصرْ جفونك يعشق

مكاشف الأسماء

وبكت عين أبي..

عقاب بلخير

إنّ شمس الرّوح الخالدة قد ماتت من ذا الذي قال
ومن الذي تجرّأ على القول بأنّ شمس الأمل قد ولّت
إنّ هذا ليس إلاّ عدوّاً للشمس وقف تحت سقف
وعصّب كلتا عينيه ثمّ صاح: ها هي شمس تموت

جلال الدين الرومي

يا عين عين وجودي
كان الله ولا شيء معه

خارج دائرة الأزمان
ياموسيقى السرّ الولهان
ثمّ وصالك فاقرع باطبل
نهايتنا قد قامت منذ الآن

يا نائمة الحي هلمي
قد أنزلت المائدة الآن
وعليها أطباق من كل الألوان

يا موسيقى الوصل أفيضي
من دفق الأوزان
فقيامتنا قد قامت
حيث يفيض الروحان

يتموضع في فلك الأنوار
حين تغيب الشمس ترى
روح تتخبط في بحر الأسرار

ليس الوداع لأنك الأنقى والأجود
المعدن النفيس المشوب بالأوحال

وَتَلَوْا آيَةَ الوَدَاعِ فَخَرُّوا
خِيفَةَ البَيْنِ سُجَّداً وَبُكِيَّا
وَبِذِكْرَاهُمُ تَسِيحُ دُمُوعِي
كُلَّمَا اشْتَقْتُ بُكْرَةً
وَعَشِيَّا

لأنك المتعلق دوما بضياء النفس العالية
ضوء القلب أفاق
جمع العالم قد رفع الأطباق

لم أتمن أن أقف هنا لأرى المشهد
ولكن الفرحة الكبرى غمرتني
فهي قبوله ورضاه
وأنا أنظر إلى عليائك
حيث تجوب الأرواح المشتعلة في الفوقية فضاء
المكان الفسيح

حين انقضى كل شيء ولكن لم ينقض احتفالك
غامرت الفرحة،

ثم الراعي والمغني
وقطيع الخرفان تهيأ للجنائز
هيأوها.. هيأوها
آذان يغمر فضاء القاعة
طلع المؤذن يؤذن قلت ما حكيت أني سمعت ديك
العرش بآذاني

وسلام أكيد
ووداع أكيد

لا تتركوني لأراه
خلو بيني وبينه مسافات العماء
حيث يكون بحر العماء برزخا بين الحق والخلق
وصفات الله تسابيح فيه
عيوني لا تجرأ
وأنا أحتضن في هذه اللحظات
جسدي المسجى بنشيدي

كأن الوقت يسير

O temps de Dieu, Nous sera-tu enfin complice

وكأن على حافة النهر يغتسل

Ceint de grands parcs, avec une rivière
Baignant ses pieds, qui coule entre les fleurs

جسده ممتلئ بالقواقع المفرغة

حيث يكون الفراغ بداية الظهور والولاية له

رنين صوت في أذنيه

كلي عن كلي غاب وأنا عني مفني

وارتفع لي الحجاب وشهدت أني

ما بقي لي آثار غبت عن أثري

لم أجد من حضر في الحقيقة غيري

ولكن في غيبوبة احتضاره

كأن يسأل بعينيه الذابلتين عن المنادي

ولكنه استعجله

ليأخذه إلى الضفة الأخرى من النهر

نام الصوت في عمق الغفوة المحتضرة

نام الجسد أوهن بالاغتسال

همي به وله عليك يا من إشارتنا إليك

كأنت إصبعه تنادي على ضيف قادم

À ses doigts les ficelles des souvenirs perdus

لا تتركوني لأراه

بيني وبينه مسافات الاحتضار

لا تتركوني لأسمع أنينه الأخير

قد اشتدّ حال المريدين فيه

لفقد الوصال وبُعد الحبيب

أيها الطفل الذي ما كنت لأعرفه

ولكني عرفته

ما كنت لأعرف فردا بهذه الوداعة

وهذه الطلاقة في الحياة

كل الحياة.

العاشقان

حنين عمر

على مقعدٍ يشرب البَحر من وجهه

جلس العاشقانْ

هو... لم يكنْ يشتهي غيرها

هي... لم يكنْ غيرها بالمكانْ

صمتتْ...

لم تقل أنها...

لم يقلْ أنّه...

في الهوى قُطفتْ من دما قلبهِ وردتانْ

كيف دمعٌ يصير اشتعالا إذا لمّه إصبعانْ؟؟؟

هي...

لم تقل أنها نازفهْ!

نزفها موجعٌ

ضاربٌ في الحشا

ضمّها وانتشى...

ذكرت فبكتْ...

أهرقت حزنها

ما مضى وانقضى

ما أتى توّها...

ما رأى أن يكون لها

ولها... ما الذي كان كانْ

ضمّها وانتشى

ذكرت فبكتْ

هي لم تقل...

فتحتْ روحها للمدى

سافرتْ في الدُّموع ابتهالاً

وسبّحَ في عطرها أزرقٌ

بالغٌ في الحنانْ

لملمت دمعها في يدهْ

يا ترى...

هو...

لم يقلْ

صوتهُ شهوةٌ

وصلتْ ؟

لم تصلْ!

دمعهُ يبتهلْ

والغوا لحظتانْ

لحظة في الشذا

لحظةٌ في الكيانْ

هو...

لم يقلْ

وجهها ضمّهُ...

ضمّها بحرُها

ساءلتْ سرّهُ

قالهُ وانكسرْ

ضحكت... أمطرتْ

فارتواهُ المطرْ

ثم قالت لهُ...

لم تقل...

لم يقلْ...

قالَ عنه الهوى

شهدت كفهُ

زغردتْ موجةٌ

لا مست عطرها

ليلهُ الشارعُ والمدى قد أضاءْ

لم يقل أنها: يا حبيبي أنا

لم تقل أنهُ: أنتَ من ضمني

القاهرة 2006

فاطمة الزهراء بنيس

1) فضاء الكبد

لستُ على يقينٍ
بانطفائي
ثمَّة ورطة خفية
تستعجلُ إنقاذي
أنهضُ عاريةً
منْ غابةٍ مشرقيّة
أمارسُ تمارينَ (أوديب)
على سريرٍ من ورق
لم تعدْ تُربكني المفاتيحُ
ولا النُّباح
ولا الصّهيل
بفطنةِ المجانين
أتذوّقُ ما يُحيطُني
باشتعالي
لستُ على يقينٍ
بالفرحِ المُقترضِ
مِن حُضْنِ آخرِ الفرسانِ
يسحَبُني
جيشُ المسامير
بينما على عتَبتي
يعوي ذئبُ
تمتَطيه
عماماتُ العصرِ الحديث

لستُ على يقينٍ
بالأبِ/
الذي أنْسَبُهُ
ولا بالنفْعِ/
الذي النَّحمتَهُ
إنّي اتعمّدُ انحلالي
كيْ أفوزَ بالصّبرِ
والعفوِ

والمعراجِ

كي أهجرَ ورائي

وأعبُرَ أمامي

ذائبةً

في فضاءِ الكَبِد .

2) مرثية

وتَرحلينْ . . .

ساطعةً عكسَ المألوفِ

وتُسَلّينَ

روحًا من جسَدٍ

ظاهرهُ حركةٌ وباطنهُ سكونْ

تُديرينَ صمتكِ

لِوَصيّةٍ تَستحقُّ منكِ

كلَّ ما استَحقّت إليهِ

تبوحينَ بالمستورِ

وتُشاهرينَ

للمستحيلِ وَصْلكِ .

في زرقٍ مخنوقٍ

تزعزعَ ركودي

فكنتِ التقدّمَ المطلَّ من نوافذِ العجزِ

وكيفَ أكونُ ؟

بَينَ أصنامٍ تحترفُ عبادةَ الموروثِ

لماذا أكون ؟

ومَصيري الزّوال .

عودي . . .

(للأقدارِ حِكمتُها

كما للآلامِ لذّتُها)

عودي . . .

حَنيني تجاوزني

وما ظننتُ من فقدكِ

يسيحُ اليَاعي

أنا الفاطمةُ عَنكِ

والمَفْطومةُ مِنكِ

أنا التي هدّني توغُّلك في الدُّجون

لذا لمّا صادفتَ تذكُّرتي

عَجّلْتُ بكِ

أغويتكِ بالإبحارِ

على قواربَ من أمانْ

قلتُ لكِ . . .

اختاري ما بينَ

الحلم المنشود
والعقم المعبود .
يا عاشقة البراكين
عودي . . .
ولا تحاولي إقناعي
أن الجمر
أرحم عليك
من الثلج
وأن الجنون
استراحة لا مفر منها .
عودي . . .
يا كائناً ينقب عن الحب
في مقبرة الأحياء
يا عطشاً
يرنو لقطرة ماء
في حضارة الصحراء
عودي . . .
مهما أقصاك سحر المجهول
في جثتي

ستر قدين .

3) هذيان

ألود بالغيب
من عدم الوصل
تتضاعف لوعتي بالمجهول
تطيح بكل مغاور جسدي
كيلا أجف أكثر
سأبدع شلال ماء
لأغوصه
كلما اشتد بي القحال
سأدخن رائحة البحر
سأحنط حشائش الربيع
سأجعل حفيف الأشجار لغتي
سأحاول أن أكون
وإذا عجزت علي الصلاة .
وشوشات
هنا وهناك
تومئ أنني عصية أجمع
مدمنة الهروب

لكنّني بريئة من خيالي

وهُوَ يسوقني لغبطةِ الغيابِ.

عبرَ عناقٍ مفاجئٍ

أتلقّنُ فنونَ المستحيل

فيثمرُ انفراجي

غير مكترثة بتهدُّجي

في بهو هذا الهذيان.

يا لقدراتي...

أحلمُ وأعايشُ انسحاقي

أتلاشى حدّ النزوغ من أنأى البقاع

أريجُ الظمأ يفوحُ منّي

وبلمحاتي تخمدُ العطاش.

واحسرتاه

إنّي أختنقُ برغباتي

إنّي أُنْهَكُ بفجواتي

إنّي أهيم

من صحراء إلى صحراء

وفي هيامي احتراقي

وفي احتراقي فنائي

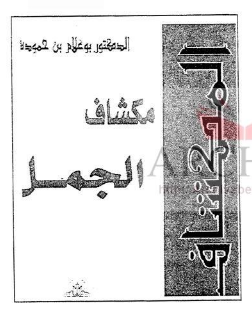
وفي فنائي

تبشير بحياة أخرى

قدْ لا تخضعُ لمنطق الحياة

لكنها تستحقُّ الحياة.

فاطمة الزهراء بنيس



قلق.. !

العربي عبد القادر

قلقٌ..

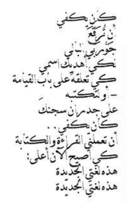
كتابُ الليل،
حشرجةٌ بعيدة
وورقةٌ صفراءُ
تعلو جسمها المكسوّ بالأوحالِ
زخرفةٌ غريبة
تطفو على سطح البحيرة
أذرع الغرقى
وفي الفلك المجاورِ
رقص الموتى،
وتشعل القصيدة
غيمة الصبح الأخيرة
أدخل الروح الجموحة
حفرة النسيان
اشنق رغبتي..
ليزورني الأموات
في ساعات هذا الليلِ
أستلقي كأغنيةٍ
على العتباتِ
أرقبُ ساعةَ الفجرِ الجديدةِ
قد ينوسُ الليلُ
قد يسيرُ بنا شجرٌ غريبٌ
يسرقُ اللحظاتِ
قد يطغى بنا حُلمٌ
تدثّرَ بالشجيرات البعيدة
ربما تحتاج شكلاً آخرَ للحربِ
شكلاً آخرَ للموت
كي تسمو بنا اللغة الجديدة
حائطٌ يهوي
شُجيراتٌ من الندمِ القديمِ
غناءُ سيدةٍ مباركةٍ
وطفلٌ أعمشٌ يبكي

هل التصقتْ بأنفاسٍ معتقةٍ
وُريقاتُ النجوم؟
وهل ترجّلَ فارسٌ
سكنَ الفيوضاتِ البعيدة
هل عرفنا الحب
في زمنِ الفتوحاتِ الجديدةِ
كي نفسرَ ما تبقّى
من كلامِ الليل
عنقوداً من الضحكاتِ
تنفذُ من مساماتِ
القصيدة
كي نرى
قمصانَ موتانا التي
تطفو على سطح البحيرة
ترحلُ الكلماتُ في الكلماتِ
ينحسرُ الفضاءُ على أصابعنا
فننشدُ
من يديكَ
تطرّزُ الفتياتُ
منديلاً من الشهوات
من جسدين مشتعلين
تُولد صورةُ البحرِ الجديدة
صولجانُ الريح
ذاكرةُ النتوءاتِ البعيدةِ
حائطُ النسيان
مأواكَ الخرافاتُ التي
شربتْ دموعَ النهرِ
فارتجتْ..
أنامله الصغيرة
هل أصدقُ نجمةَ الباكين

وحدي . . ! ؟
أم أسير إلى القصيدة راجفاً
هل أستطيع الآن أن أبكي
لتحملني الرياح
إلى منافيك البعيدة . . ! ؟
نافر حلمي
وذاكرتي ملاذٌ للرصاصة
كلما انزلقت يدي
تحت القميص الأبيض الشفاف
شقتني يدٌ سحرية
وتسللت بين الضلوع
روائح التاريخ
هل حمل المؤرخ
جثتي معه
إلى القبر المقدس
هل ستوقظني القصيدة
باكراً . . ! ؟
هل أستطيع الركض في الطرقات
بحثاً عن قرابين
لآلهتي الجديدة . . ! ؟
لست أدري أي مفترق
سيحملني إلى عرس القصيدة
لست أدري
أي أغنية ترجمني
لأصبح صورة
في معرض الكتب القديمة
مزقتني هذه المدن
البعيدة والقريبة
فالتجأت إلى القصيدة
كي أجدد صورتي . . ! ؟
* * * * *

دعني أرتب هذه الفوضى
وأصرخ:
هذه لغتي الجديدة
أرتمي في حضن عاشقة
تخاف الليل
أرفع ساعد النسيان
أحترف التسكع في الشوارع
باحثاً عن نصفي المشطور
- أين قوافلي ؟

- في موقف الأوتوبيس
تنتظر المغني
- أين تختبئ القصيدة ؟ ؟
في جلابيب الرياح
- وأين يختبأ المغني . . ؟ ؟
عند باب البر ينتظر الإشارة
دثريني يا خديجة
بللي خوف السماء
بأحرف خضراء
وانسبي لأبعد نجمة
هامت بها الصور البعيدة
زمليني يا خديجة
وارسمي قمراً على فمك المعتق
بالزهور
وعطري شفتي
كأن حمامة بيضاء
قد حطت على كتفي
فانطلقت
زغاريد السماء
كأن محراب الدموع
نعبأ العينين بالجمرات /
لا تصرخ
فأنت السيد المفتون بالومضات
في يدك الصغيرة
شامة
تلهو بها كأسٌ من النزوات
فابحث في ملابسك القديمة
عن قصيدتك الجديدة
واسحب الذكرى إلى قدميك
كن شبحاً
لكي تهب الفراشة
صدرك المفتوح للأزهار
قد أصغي إلى نبض القصيدة
في خطاك
أكلما . .
بدأت أقنعة
رمتني الريح بالأحجار
ذائبة خيوط الفجر
والطفل المسجى
تفرك اللحظات
بحثاً عن قصيدته الأخيرة



كان يكفي
أن أرصّع
جوربي الليلي
لكي أهديك اسمي
كي تعلقه على باب القيامة
- أو لتكتبه
على جدران سجنك
كان يكفي..
أن تعلمني القراءة والكتابة
كي أصبح الآن أعلى:
هذه لغتي الجديدة
هذه لغتي الجديدة



سواكِ لا أحدٌ يسكنُ الذاكرة

مهداة للطفلة هُدى غالية

الشاعر الفلسطيني طلعت شعيبات

1

سأكسرُ الشكلَ إن كان يُهلكُ بي عاطفة

فمملكةُ الشعرِ تجتاحُني حينَ أشرعُ نافذتي في الغروبِ

فلا أحدٌ يسكنُ الذاكرةَ سواكِ

ولا وجهَ لي إن نسيتُ رمالاً

تَغوصينَ فيها وأدفنُ رأسي

لكيلا يراني أحدُ

وأتبعُ ظلي إلى آخرِ الشعرِ

وأنا واحدٌ من شعوبِ النحيبِ

أحبُ لأحزنَ

لا لأرى كعبَ غانيةٍ

أو فراشة

أحبُ لأجعلَ قيثارتي وردةً للقبورِ

وقافيتي قبلة

سواكِ لا أحدٌ يسكن الذاكرة

أهدى من تعلّمني الشعر وكنت ظننت بأني

تعلّمته عن نزار

وكنت تعلّمت كيف أواري رفاتي وأسكت

بالرمز صوت الكنار

وأوجز لا شاعر يعرف الآن غيري

ويرسم بالحرف وجه الصغار

سواك لا أحد يسكن الذاكرة

تصيحين بابا . . . وأصرخ في داخلي ألف بابا

تقولين (صوّره) حتمًا سأغرق فيك

وأكتب عنك وعن وطني ما حييت

سيمنحني الحزن شكل يديه

ويمنحني الموت ثانية للرجوع إليك

كلانا على شاطئ الموت

بيد أن الحياة تؤجل رحلتنا ساعة أو تزيد

قمر ما يغيّر هيئته كلما جدّ فصل

من المسرحية

فلا تفزعي إن فقدت أباك

وإن سقطت دمية من يديك

قمر شاهد غضّ عينيه عنك

وأضيق الصمت لا أحدٌ يسمعُ الآن صوتي وصوتَكِ

أنادي إلهي فيأتي الصدى يا هدى لا تنادي

فلا أحدٌ عابرٌ كي يقرر وقف النزيف ولا فارسٌ واقفٌ في الجوار

سواكِ لا أحدٌ يا ابنتي شاهدٌ أو شهيد

هو البحر يأخذنا دائمًا للغموضِ

ويتركنا وحدنا كالغروبِ

ويسخر منا . . . نُعِتَ أيها المتوسطُ ما أهدأك

سكتَّ وأنت ترانا نموت

كأنك يا بحر بحرُ السكوت

أيها الأبيضُ الدمويُّ من أسكتك ؟

لو كنت صفحةً بيضاء

لكتبتُ فوقك لا أحبك

لا أحبك تُغرِقُ الفقراء

أنا لا أحبّك بيدَ أني مذ ولدتُ أتوق لك

جاء الصليبيون منكَ

وأنت تهرع عاهرًا كي تحمل السفنَ الغريبةَ صاغرًا

من قال إنَّ البحر لا يدري بما صنعتْ يداه ؟ !

عيناه نائمتان

عيناه لا تحفل بصوتكِ يا هدى

جبال في مواجهة القدر

ترجمة: صالح عبد النوري تقديم: زهور ونيسي

فلا تصيحي قريةٌ شُلّت يداه

لم يُغرِق المحتلَّ في مدٍ خرافيٍّ ولم يُحضِر سوى كفنٍ لأشلاءٍ مقطعةٍ

تُبنى قصةَ المحتلِ ثانيةً وألقانا بلا مأوى

بعيداً عنه يُخرجنا بلا خجلٍ ويُمعنُ في هزيمتنا

وداعًا أيها البحرُ الخرافيُّ وداعًا

لم نعدْ نرجو نسيمكَ كي يداعبَ شعرَ كنعانيةٍ

مرتْ على عجلٍ لتحكي قصةً عن موتِها

كانت تسمى طفلةً والآن صارت صورةً وحكايةً في صمتِها

الشاعر الفلسطيني طلعت شعيبات
tshaibat@gmail.com





في العيد

للعيد بوح إذا ما البوح أعيانا وأغنيات إذا ما الدهر آسانا
نعيد في العيد ذكرى من طفولتنا أيام كان الهوى في الروح نشوانا
نبعثر الليل حتى يستحيل ضحى نحمل العيد أشكالا وألوانا
نغافل الدهر أحيانا ليتركنا نلهو لعل إذا ما نام ينسانا
يا عيد كيف لنا ذكرى تعود بنا والريح قد حطمت سرا مرايانا
نفتش الوقت عن لحن نددنه لنستعيد الهوى بوحا ونسيانا
فلا نرى غير أحزان تعانقنا فنكتم الشوق آلاما وأحزانا
ونترك الليل يخفي في عباءته أسرار رحلتنا أشلاء ذكرانا
أين الترانيم "بكرا العيد ومنعيد" والحرب تأكل أطفالا وشبانا
عيد بأية حال قد أتيت لنا عد أيها العيد إن الوقت ما حانا
عد أيها العيد فالأحباب قد رحلوا ولم يعد أي شيء مثلما كانا
كانت دروبك بالأحلام نرصفها والآن ياعيد ما أشقاك أشقانا

بهيجة مصري إدلبي حلب . سورية

تنويه

نبهنا الأستاذ حسن مزدور إلى أن دراسة النقد الثقافي المقارن التي تحمل توقيعه ليست له، فالرجاء من صاحب الدراسة، أن ينبهنا بدوره، ذلك أن النص الأصلي لم يعده لنا من قام بالتصحيح.